# domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Luglio Agosto/*July August* 2000 **828** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96- Filiale di Milano

# domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Luglio Agosto/*July August* 2000 **828** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96- Filiale di Milano

# domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

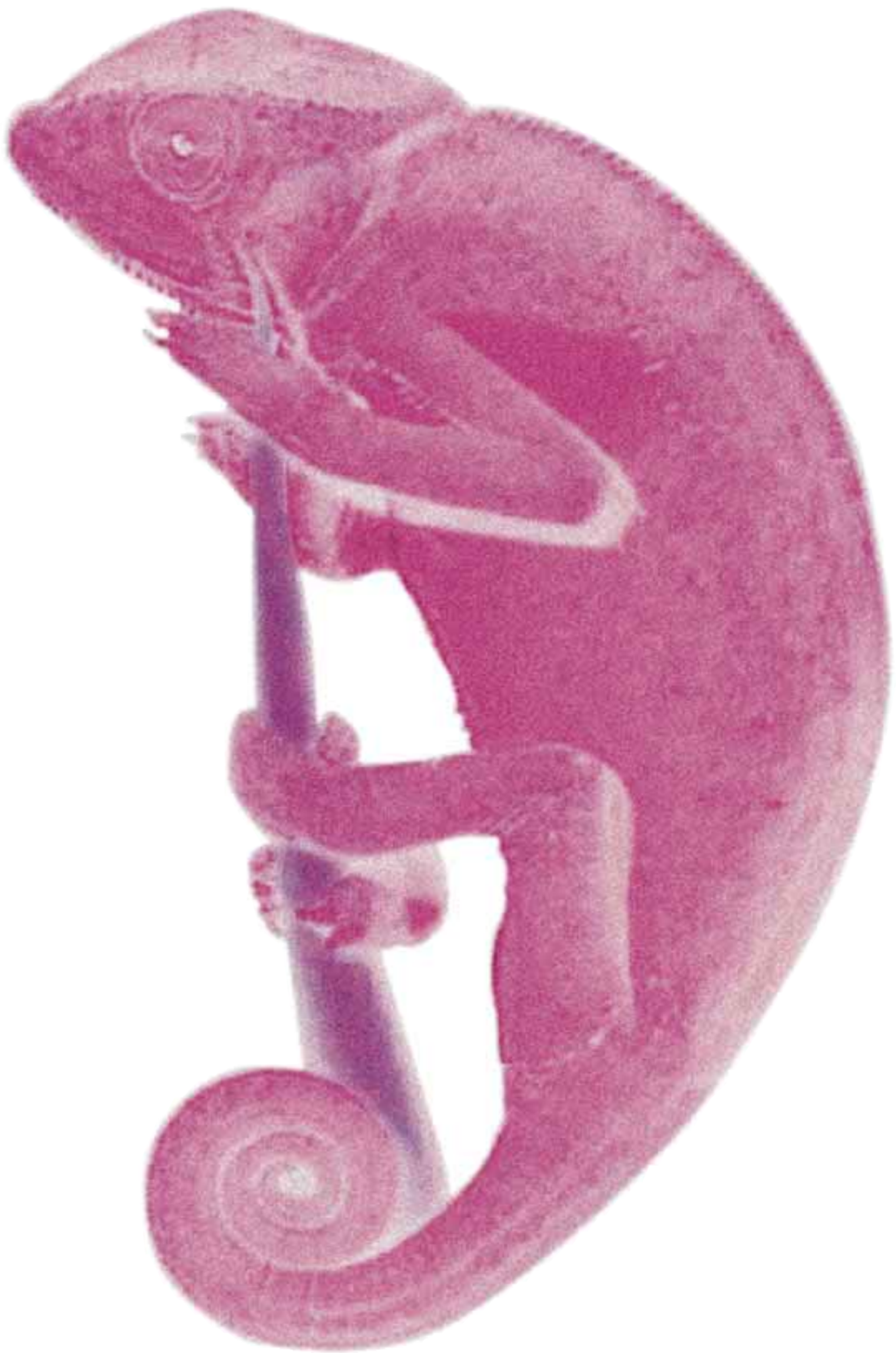
Luglio Agosto/*July August* 2000 **828** Lire 15.000 € 7.75

Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96- Filiale di Milano

# domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Luglio Agosto/*July August* 2000 **828** Lire 15.000 € 7.75



Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale -45%-art.2, comma 20/B, legge 662/96-Filiale di Milano

*Progettiamo e realizziamo l'ufficio che vuoi...*

*...perché l'abbiamo sulla punta della matita.*

zeta

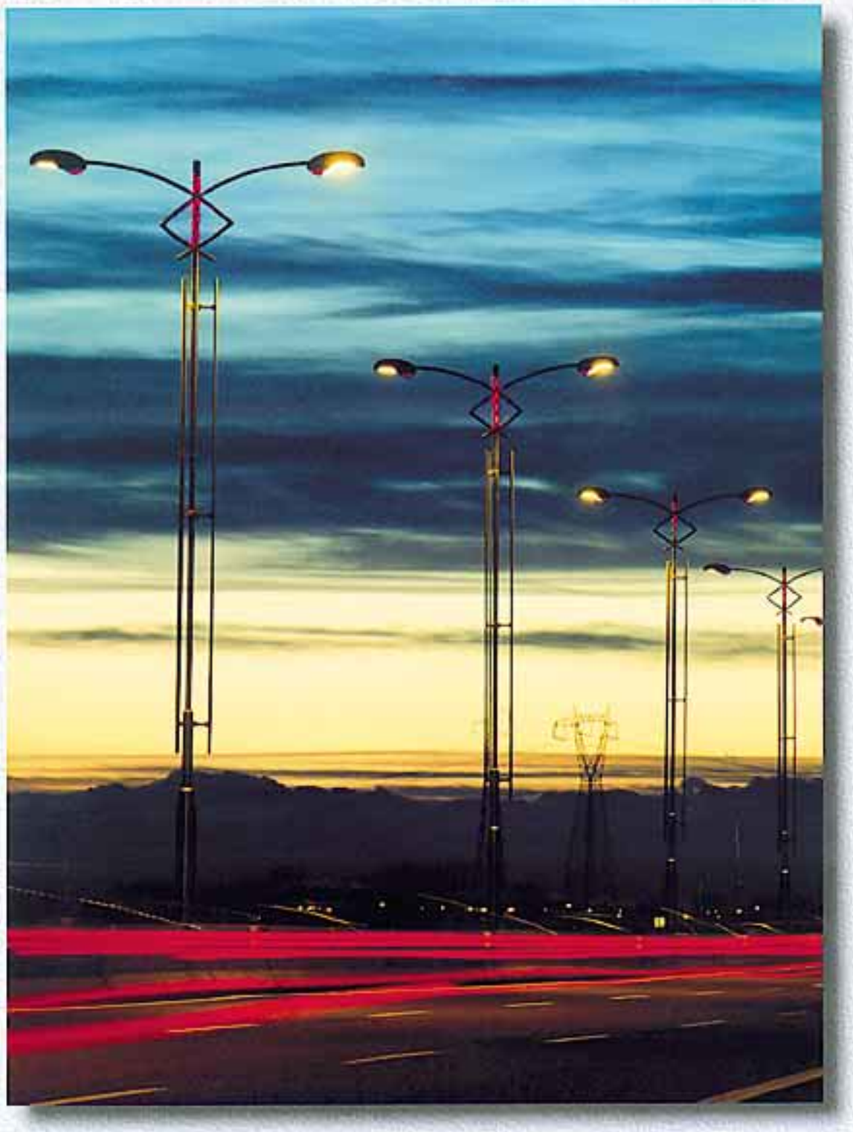
*Sistemi d'arredo per l'ufficio*

*Zeta SpA*
*Sede - 20050 Verano Brianza (MI) - Via XXIV Maggio, 8*
*Tel. 0362.990.649 r.a. - Fax 0362.903.215*
*e-mail: zeta@xquasar.it*

*Show room - 20122 Milano - Piazza Velasca, 2*
*Tel. 02.80.57.618 - Fax 02.86.45.23.74*



Diaz & Forlazzo



**Arte urbana contemporanea**

Lampione Saturno disegnato da Emilio Ambasz per la divisione "Design Community" della Ilva Pali Dalmine. Installato, come da immagine, sulla autostrada Roma-Fiumicino Aeroporto.

ilva Pali Dalmine

**Ilva Pali Dalmine**
DESIGN COMMUNITY
division

*Saturno, street-lamp designed by Emilio Ambasz for Ilva Pali Dalmine, "Design Community Division". As you can see in the picture, it has been installed on the highway connecting Rome to Fiumicino Airport.*

PROJECTS BY: EMILIO AMBASZ, ALDO CIBIC, HANS HOLLEIN, ALESSANDRO MENDINI, CLETO MUNARI, CESAR PELLI, ROBERTO PEZZETTA, PAOLO PORTOGHESI, ETTORE SOTTSASS, MARCO ZANINI.

info@ipd.it

ARTE URBANA CONTEMPORANEA

UNIFOR

Ambienti di lavoro
2000

Eurojersey
Caronno Pertusella (Va)

*Antonio Citterio*

www.unifor.it

www.indipendenti.it

B
prezzo speciale
*(special price)*

C
a casa tua
*(at your home)*

A
11 numeri di domus
*(11 issues of domus)*

D
un regalo in più
*(great value)*

**A+B=CD** (rom)

Chi si abbona a **domus**, oltre al prezzo speciale, ha in regalo il CD rom "Venezia", della Collana "Le città d'Arte".
*(In addition to the special price, subscribers to **domus** will also receive a CD Rom gift from the "Cities of Art" digital collection.)*

**Abbonarsi a domus conviene!**
*(a subscription to domus is great value!)*

EditorialeDomus

**Tariffe di abbonamento Italia**

## Desidero abbonarmi a domus

☐ **Annuale (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Firenze" L 120.000** anziché L. 165.000

☐ **Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD-Rom "Firenze" L 110.000** anziché L 165.000
*(allegare sempre a dichiarazione di iscrizione alla facoltà)*

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '99"** solo **L 24.900** anziché L 29.900

**Effettuate la spedizione al seguente nominativo (scrivere in stampatello):**

Cognome ..... Nome .....

Indirizzo ..... N° .....

Località ..... Cap. ..... Prov. .....

Telefono ..... Fax .....

**Scelgo la seguente modalità di pagamento:**

☐ Bollettino postale (solo per l'abbonamento) che mi invierete.

☐ Contrassegno (solo per il CD-Rom "Annata Domus '99") più L. 3.000 per contributo spese di spedizione.

☐ Allego assegno non trasferibile intestato a Editoriale Domus Spa.

☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito: American Express ☐ Diners ☐ Visa ☐

Carta N. ..... Scad. .....

Firma ..... Data .....

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento previdentemente informatico, al solo fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale della nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è Teleprofessional Srl, via Mentana, 17/A, 20052 Monza (MI).

P0700-019

Offerta valida solo per l'Italia

NON AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a carico del destinatario da addebitarsi sul conto di Credito n. 7377 presso l'Ufficio Postale di Milano A.D. (Aut. Dir. Prov. P.T. N. Z/607761/TM/1377 del 17/4/96)

EditorialeDomus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO MI

## In regalo il CD-Rom «Firenze» della Collana "Le città d'Arte".
*(A Cd-Rom free gift of Florence from the "Cities of Art" digital collection).*

**Chi si abbona a domus visita Firenze.**

- 200 viste panoramiche a 360°
- 550 foto originali di Firenze
- 15 minuti di filmati

GRANDE REGALO

***Subscribe to domus and visit Florence!***

*200 panoramic views in 360° •*
*550 original photos of Firenze •*
*15 minutes of film-clips •*

**L'annata Domus '99 su CD rom. A prezzo speciale!**

- la raccolta digitale di tutti i numeri pubblicati del 1999
- oltre 2500 pagine da navigare, leggere, stampare
- navigazione per temi: design, progetti, arte e comunicazione
- funzioni di ricerca sul testo
- collegamenti diretti ai siti internet

OFFERTA ESCLUSIVA

***The digital collection of domus 1999 at a special price for you!***

*over 2.500 pages to surf, read and print •*
*every page of each issue, including the ads •*
*surf by topics: design, architecture, art and communication •*
*text research functions •*
*direct links to internet sites •*

**L'annata 1999 di domus su CD-Rom a 24.900 anziché 29.900**
*(The digital collection of domus 1999 at a special price).*

## L'abbonamento in linea diretta.

Quest'anno abbonati per telefono: è veloce, sicuro e completamente gratuito. Basta telefonare al numero verde

Numero Verde **800-001199**

riservato esclusivamente al servizio abbonati. Potrai rivolgerti a questo numero anche per avere informazioni immediate sulla situazione del tuo abbonamento. Oppure invia una e-mail a: uf.abbonamenti@edidomus.it o un fax al numero 039-838286

## Subscriptions outside Italy. You can also subscribe by:

*Phone: + 39 - 0282472276*

*Fax: + 39 - 0282472383*

*e-mail: subscriptions@edidomus.it*

*If you need information about your subscription*

EditorialeDomus

**Subscription rates outside Italy**

## I would like to subscribe to domus

☐ **Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Florence** ☐ US $ 135 ☐ DM 220 ☐ Euro 115

☐ **Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Florence** ☐ US $ 180 ☐ DM 296 ☐ Euro 154

☐ **CD-Rom "ANNATA DOMUS '99"** ☐ US $ 14 ☐ DM 28 ☐ Euro 14

☐ **Airmail - CD-Rom "ANNATA DOMUS '99"** ☐ US $ 17 ☐ DM 34 ☐ Euro 17

**Please send the subscription to the following address (please write in block capitals):**

Name ..... Surname .....

Number & Street .....

Town ..... Postal code .....

State/Region ..... Country .....

Telephone ..... Fax .....

☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus, via A. Grandi, 5/7 - 20089 Rozzano - (Milano) - Italy

☐ I have paid by International money order on your account n. 5016352/01 - c/o Comit - Assago Branch - (Milano) - Italy

☐ Please charge my credit card the amount of:

American Express ☐ Diners ☐ Mastercard/Eurocard ☐ Visa ☐

Card N. ..... Expires .....

Signature ..... Date .....

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obligations arising therefrom. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications,offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law. Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy is responsible for processing your private data.

P0700-019

PLEASE AFFIX POSTAGE

EditorialeDomus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY


www.aliasdesign.it info@aliasdesign.it **Alias**
Grumello del Monte (Bergamo) Italia
tel. +39 035 44 22 511 fax +39 035 44 22 590
Tavolo ilvolo. Design Riccardo Blumer

Photo Saint Calica A.D. Domus Academy Research Center

**Fantoni** Spa
33010 Osoppo /Udine Italy
Telefono +39 0432 9761
Telefax +39 0432 986246
Telex 450053
e.mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

**Mèta** Sistema per ufficio
design: Mario Broggi+Michael Burckhardt

www.fantoni.it

# mobile design

Al mattino, quando gli altri uffici iniziano ad animarsi, Mèta Units incomincia a muoversi. Le scrivanie su ruote si incontrano, si separano, compongono posti di lavoro singoli o multipli, nello spazio di pochi minuti e anche più volte durante la giornata. Dal "total design" Fantoni - premiato con il Compasso d'Oro 1998 - un altro cambiamento totale nel modo di vedere e di vivere l'ufficio. Richiedete il nuovo catalogo Mèta Units al numero +39 0432 976471.

art direction: Antonio Citterio / Terry Dwan
photography: Alessandro Paderni

fantoni

Cosa
è successo al nostro **spazio personale?**

Telefoni cellulari, e-mail e videocamere stanno invadendo la nostra privacy.

A

Siamo diventati troppo accessibili,

esposti ovunque e in ogni momento. Con le nostre segreterie telefoniche e i cercapersone che diventano sempre più fastidiosi, è il momento di chiedere alla tecnologia se è pronta per la prossima sfida: se è pronta non solo a proteggere il nostro ristretto spazio personale ma anche a

creare nuovi spazi
lì dove prima
non esistevano.

B

Audi

www.audi-a2.com

**Spazio.**

Audi A2: più spazio in cui muoversi, più spazio per le gambe, più luce. Meno auto. More from less.

Numero Verde
800-018787

Tutti i giorni dalle 8 alle 24

Acquistalo on line: http://adsl.tin.it
o nei negozi Punto 187 (Insip e Telecom Italia).

## ADSL 640 DI TIN.IT. ENTRI IN INTERNET A UNA VELOCITÀ FINO A 640 KBIT/S

Con ADSL 640 di Tin.it potrai caricare e scaricare dati dalla Rete in pochi minuti, sfruttando al massimo e nel minor tempo possibile tutte le potenzialità di Internet. Con Tin.it viaggerai alla velocità della tua curiosità.

### ASCOLTI E VEDI MUSICA E VIDEO IN QUALITÀ DIGITALE E SCARICHI ALL'ISTANTE E-MAIL E FILE.

Luci, suoni e colori. ADSL 640 di Tin.it potenzia il tuo computer facendone una vera stazione multimediale.
Grazie a Tin TV by Portaleitalia potrai avere le ultime notizie in video, magari mentre giochi on line contro otto avversari. Potrai scaricare file MP3 e l'Enciclopedia Britannica in poche ore invece che in molti giorni e, mentre bevi il caffè, collegarti in videoconferenza per cominciare rilassato la tua giornata di lavoro.

### SEI IN INTERNET 24 ORE SU 24 E NON PAGHI IL TRAFFICO TELEFONICO PER NAVIGARE.

Internet è qualcosa di più che una rapida occhiata data per distrarti. Essere su Internet 24 ore al giorno significa poter lavorare, comunicare, informarsi, divertirsi e vivere da dentro la più grande rivoluzione dell'era moderna.

### LA LINEA RIMANE SEMPRE LIBERA MENTRE NAVIGHI CON NET PREMIUM.

Con ADSL 640 di Tin.it hai la linea telefonica sempre libera. Inoltre il costo di attivazione include: i servizi degli abbonamenti Net Premium, 30 MB di spazio Web e 10 caselle e-mail.

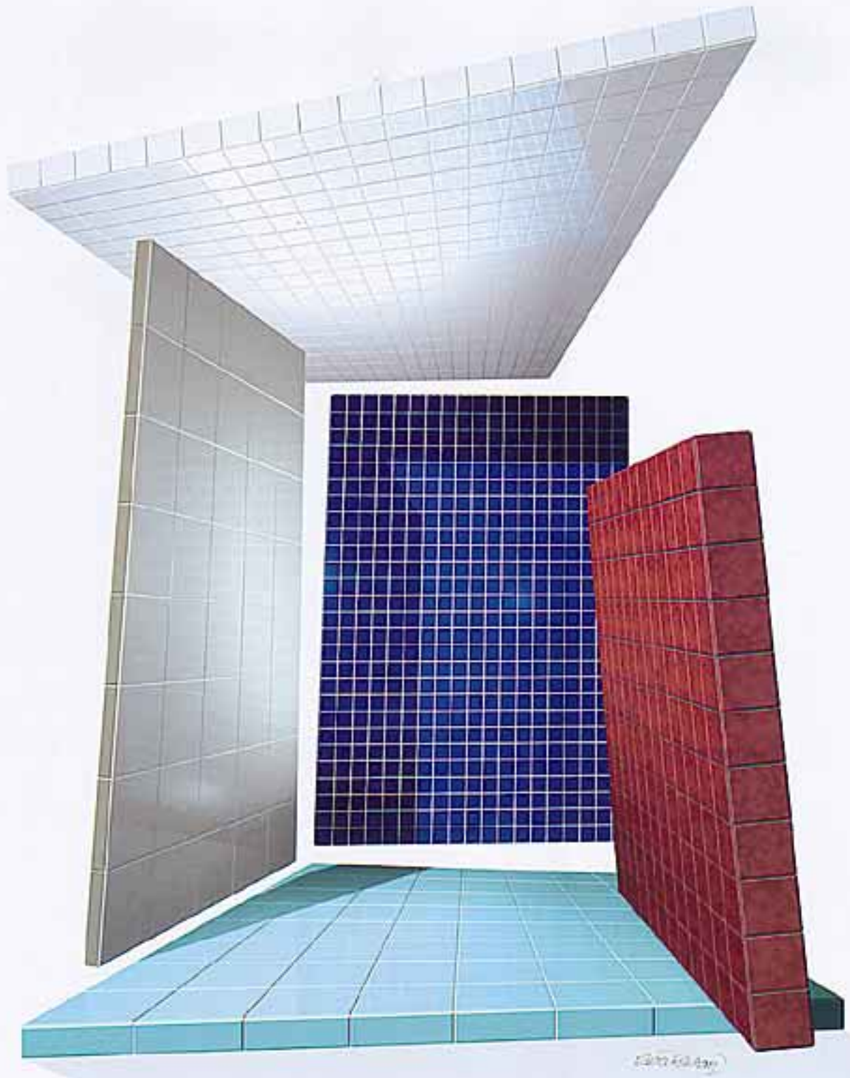
Per verificare se il servizio è attivabile sulla tua linea telefonica, consulta il sito http://adsl.tin.it

| | ADSL 640 OFFERTA BASE | ADSL 640 OFFERTA "CHIAVI IN MANO" |
|---|---|---|
| CONTRIBUTO DI ATTIVAZIONE "UNA TANTUM" | LIT. 250.000 + IVA | A PARTIRE DA LIT. 670.000 + IVA |
| CANONE BIMESTRALE | LIT. 291.700 + IVA | LIT. 291.700 + IVA |

www.tin.it
L'OFFERTA INTERNET DI TELECOM ITALIA

tin.it
TELECOM ITALIA NET

INTERNET PARTE DA QUI



ARMANDO TESTA

SALONE INTERNAZIONALE
DELLA CERAMICA PER EDILIZIA E DELL'ARREDOBAGNO

CERSAIE

BOLOGNA - ITALY

3-8 OTTOBRE 2000

www.cersaie.it

**SETTORI ESPOSITIVI**

PIASTRELLE DI CERAMICA • APPARECCHIATURE IGIENICOSANITARIE • ARREDAMENTI PER AMBIENTE BAGNO • ARREDOCERAMICA E CAMINETTI • ATTREZZATURE E MATERIALI PER LA POSA E L'ESPOSIZIONE DI PRODOTTI CERAMICI • MATERIE PRIME - SEMILAVORATI - ATTREZZATURE PER PRODOTTI CERAMICI

Promosso da **ASSOPIASTRELLE** in collaborazione con **FIERE INTERNAZIONALI DI BOLOGNA - ENTE AUTONOMO** Organizzato da **EDI.CER. spa** in collaborazione con **PROMOS srl**

**Segreteria Operativa:** CERSAIE P.O.Box 103 - 40050 CENTERGROSS BOLOGNA - Tel 051-6646000 - Fax 051-862514
**Ufficio Stampa:** EDI.CER spa - Viale Monte Santo 40 - 41049 SASSUOLO MODENA - Tel 0536-818811 - Fax 0536-807935

Product name: **I/X**
Design by : **Fritz Frenkler & Anette Ponholzer**

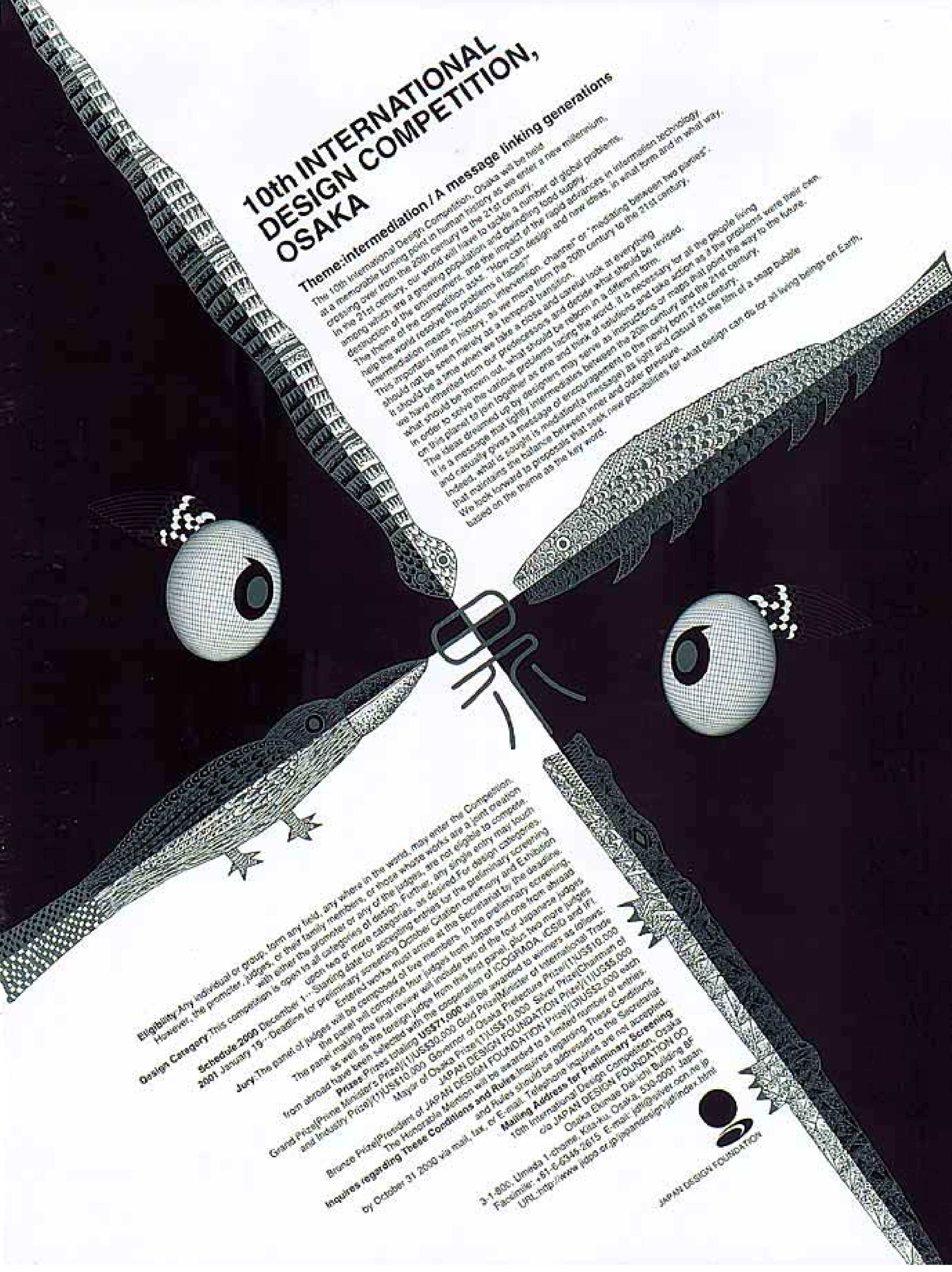
The main task of furniture design is not to invent new furnitures as tables, cabinets or sideboards, but to design them in a good and suitable manner.

www.nurus.com

nurus®

BRING THE FUTURE TO YOUR OFFICE

Çankır Devlet Yolu 11. Km 06750 Akyurt/Ankara TURKEY Tel: +90 312 844 00 40 (Pbx) Fax: +90 312 844 00 50-51 e-mail: export@nurus.com


10th INTERNATIONAL DESIGN COMPETITION, OSAKA
Theme:intermediation / A message linking generations
The 10th International Design Competition, Osaka will be held
at a memorable turning point in human history as we enter a new millennium,
crossing over from the 20th century to the 21st century.
In the 21st century, our world will have to tackle a number of global problems,
among which are a growing population and dwindling food supply,
destruction of the environment, and the impact of the rapid advances in information technology.
The theme of the competition asks, "How can design and new ideas, in what form and in what way,
help the world resolve the problems it faces?"
Intermediation means "mediation, intervention, channel" or "mediating between two parties".
This important time in history, as we move from the 20th century to the 21st century,
should not be seen merely as a temporal transition.
It should be a time when we take a close and careful look at everything
we have inherited from our predecessors and decide what should be revised,
what should be thrown out, what should be reborn in a different form.
In order to solve the various problems facing the world, it is necessary for all the people living
on this planet to join together as one and think of solutions and take action as if the problems were their own.
The ideas dreamed up by designers may serve as instructions or maps that point the way to the future.
It is a message that lightly intermediates between the 20th century and the 21st century,
and casually gives a message of encouragement to the newly born 21st century.
Indeed, what is sought is mediation(a message) as light and casual as the film of a soap bubble
that maintains the balance between inner and outer pressure.
We look forward to proposals that seek new possibilities for what design can do for all living beings on Earth,
based on the theme as the key word.
Eligibility:Any individual or group, form any field, any where in the world, may enter the Competition.
However, the promoter, judges, or their family members, or those whose works are a joint creation
with either the promoter or any of the judges, are not eligible to compete.
Design Category:This competition is open to all categories of design. Further, any single entry may touch
upon two or more categories, as desired.For design categories
Schedule:2000 December 1--Starting date for accepting entries for the preliminary screening
2001 January 19--Deadline for preliminary screening October Citation ceremony and Exhibition
Entered works must arrive at the Secretariat by the deadline.
Jury:The panel of judges will be composed of five members. In the preliminary screening
the panel will comprise four judges from Japan and one from abroad
The panel making the final review will include two of the four Japanese judges
as well as the foreign judge from the first panel, plus two more judges
from abroad have been selected with the cooperation of ICOGRADA, ICSID and IFI.
Prizes:Prizes totaling US$71,000 will be awarded to winners as follows:
Grand Prize(Prime Minister's Prize)(1)US$30,000 Gold Prize(Minister of International Trade
and Industry Prize)(1)US$10,000 Governor of Osaka Prefecture Prize(1)US$10,000
Mayor of Osaka Prize(1)US$10,000 Silver Prize(Chairman of
JAPAN DESIGN FOUNDATION Prize)(1)US$5,000
Bronze Prize(President of JAPAN DESIGN FOUNDATION Prize)(3)US$2,000 each
The Honorable Mention will be awarded to a limited number of entries.
Inquires regarding These Conditions and Rules:Inquires regarding These Conditions
and Rules should be addressed to the Secretariat
by October 31 2000 via mail, fax, or E-mail. Telephone inquiries are not accepted.
Mailing Address for Preliminary Screening
10th International Design Competition, Osaka
c/o JAPAN DESIGN FOUNDATION
Osaka Ekimae Dai-ichi Building 8F
3-1-800, Umeda 1-chome, Kita-ku, Osaka, 530-0001 Japan
Facsimile: +81-6-6346-2615 E-mail: jdf@silver.ocn.ne.jp
URL:http://www.jidpo.or.jp/japandesign/jdf/index.html
JAPAN DESIGN FOUNDATION

CESAME
Foto: Giuseppe Casatori
Designer Arch. Massimo Farinatti
Bit di Infinito.
Infinito di Cesame. Il programma che arreda il bagno partendo da te.
Bit è la coppia vaso e bidet di Infinito, il programma di Cesame articolabile in base allo spazio e alle esigenze personali di arredamento e di confort. Bit ha dimensioni contenute ed è abbinabile ai lavabi (Infinito.uno e Infinito.due), che completano il programma, composto da più elementi innestabili in varie soluzioni d'arredo.
Con Infinito, il bagno diventa il luogo dove prendersi cura di sé, momento del relax e della bellezza.
Programma Infinito

PRONTO REX
0434-394700

**NUOVA GAMMA ALLUMINIO.**
**IDEALE DI BELLEZZA.**

**Ideale di bellezza, ideale di funzionalità. Dal piano di cottura con bruciatore Superpower al forno multifunzione con 9 opzioni di cottura, alla lavastoviglie High Techna con sistema di lavaggio a doppia azione (prelavaggio con WRD, più lavaggio a impulsi differenziati).**

REX
FATTI PER ESSERE IL N.1

TOP SERVICE

Speciale garanzia Top Service Rex: con 167.000 lire potrete ottenere - per un intero set di elettrodomestici - l'estensione a 5 anni del contenuto di garanzia obbligatoria previsti per legge. Per maggiori informazioni consultare l'apposito libretto di garanzia disponibile presso i punti vendita.

BTicino ha pensato a Elisa
che aspetta a cena Paolo 1
che è molto meglio di Paolo 2
che accidenti ha suonato alla porta
che per fortuna ha il videocitofono
che ha pensato BTicino.

TERRANEO®

BTicino ha pensato al sistema
per farti vivere al meglio la tua casa.
Oggi con un unico impianto puoi
controllare chi suona alla porta,
comunicare con le diverse stanze della
casa e telefonare a chi vuoi.
In più, anche lontano da casa,
è possibile comandare a distanza funzioni
come l'accensione delle luci o del
riscaldamento. Se vuoi saperne di più,
chiedi la brochure "Guida al tuo progetto"
al Numero Verde 800-837 035.
www.bticino.it

Dietro ai piccoli e grandi piaceri che ti dà la tua casa, c'è BTicino.

bticino®
La casa ai tuoi comandi.

## Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

**Argentina**

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

**Australia**

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-9663319
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

**Austria**

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

**Belgium**

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

**Brazil**

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

**Canada**

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

**Chile**

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

**Colombia**

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

**C.S.I.**

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

**Czech Republic**

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

**Cyprus**

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

**Denmark**

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

**Finland**

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

**France**

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

**Germany**

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

**Great Britain**

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

**Greece**

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

**Holland**

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

**Hong Kong**

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

**Hungary**

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

**India**

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

**Iran**

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

**Israel**

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

**Japan**

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

**Korea**

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mijn Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

**Lebanon**

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

**Luxembourg**

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

**Malta**

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

**Mexico**

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

**New Zealand**

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

**Poland**

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

**Portugal**

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. José Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

**Principate of Monaco**

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

**Romania**

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

**Singapore**

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

**South Africa**

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

**Spain**

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63
Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

**Sweden**

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

**Switzerland**

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

**Taiwan**

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

**Thailand**

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

**Turkey**

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

**U.S.A.**

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

**Venezuela**

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

*** Only for Usa & Canada**

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421

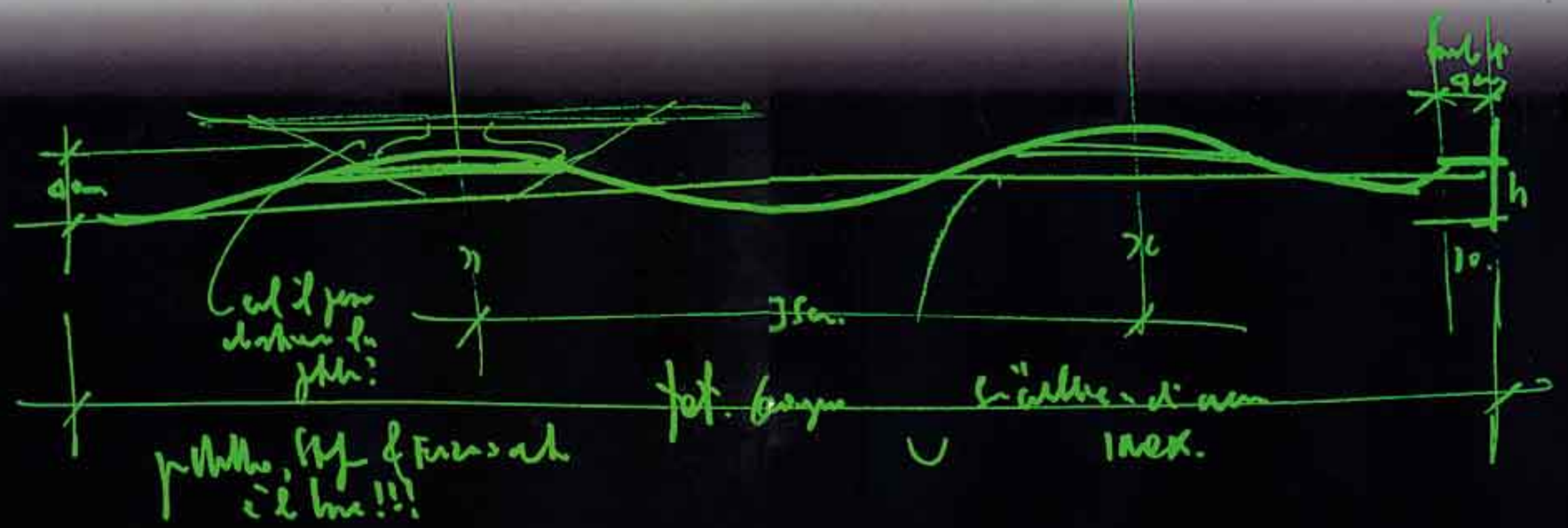
CATALANO
Sistemi per vivere il bagno®

SINTESI FORMALE MASSIME PRESTAZIONI MINIMO SPAZIO

CERAMICA CATALANO srl Str. Prov. Falerina Km. 7,200 01034 Fabrica di Roma (VT) Tel. 0761 5661 Fax. 0761 574304
E-mail: segreteria@catalano.it Web e News: www.catalano.it

PIANO DESIGN WORKSHOP

smeg
tecnologia che arreda




Smeg S.p.A. Tel. 0522 837777 www.smeg.it

Designer Arch. Massimo Fannatti

Galatea.
Prodotto
di bellezza.

Cesame presenta Galatea, la serie progettata e realizzata per chi ama vivere l'ambiente bagno apprezzandone la personalità, l'eleganza e, nel contempo, la comodità e la funzionalità. Bella, originale e importante, eppure semplice e compatta nel design Galatea è un vero prodotto di bellezza per l'arredamento di uno spazio che a ognuno piacerà sentire suo.

www.cesame-sanitaryware.com

·CESAME·
Peccato chiuderli in bagno.

Domus Academy

INTERIOR DESIGN INSTITUTE

ORGZERO
EXHIBIT DESIGN SYSTEM

Stage offerti da/*Internships offered by:*
Ecomuseo della Montagna Pistoiese
Finarte, Milano
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino
Galleria Carla Sozzani, Milano
Miart, Milano
Museo Bagatti Valsecchi, Milano
Museo della Casa Buonarroti, Firenze
Museo Poldi Pezzoli, Milano
Pinacoteca di Brera, Milano
Sotheby's, Milano

Borse di studio/*Scholarships:*
Sono disponibili alcune borse di studio a copertura totale e parziale del costo di iscrizione, offerte da Zero+Quattrocchio.

L'eventuale richiesta di borsa di studio deve pervenire a Domus Academy (anche via fax) entro il 21 luglio, non fa fede il timbro postale.

*Some partial and total scholarships are available, and those will be offered by Zero+Quattrocchio.*

*To apply for a scholarship, send a request (faxes are accepted) to Domus Academy, no later than July 21 (postmark will not be considered proof of compliance with deadline).*

Seminario di progetto con
*Workshop with*
**Pier Federico Caliari**
**Ferruccio Laviani**

Direzione del corso
*Direction of the course*
**Antonella Dedini**

# Designing the exhibition

**18-29 settembre/September 18-29 2000**

Cultura del progetto/*Design philosophy*
**Liletta Fornasari**
Storico dell'Arte. *Art historian*
**Fabrizio Gazzarri**
Docente di pittura, Accademia di Belle Arti, Venezia
*Professor of painting, Accademia di Belle Arti, Venezia*
**Giuseppina Carla Rombi**
Docente Storia dell'Architettura, Facoltà di Architettura di Firenze
*Professor of the History of Architecture, Department of Architecture of Firenze*

Architetture/*Architecture*
**Cinzia Ferrara**
Architetto. *Architect*
**Antonio Piva**
Architetto e ordinario Progettazione Architettonica, Politecnico di Milano
*Architect and professor of Architectural Design, Politecnico di Milano*
**Italo Rota**
Architetto. *Architect*

Tavola Rotonda/*Round Table*
**Il ruolo del gallerista nel sistema dell'arte**
***The role of the gallery owner in the art market***
**Antonio Somaini** Moderatore. *Moderator*
Docente Teoria delle Arti Visive, Domus Academy
*Professor of the Theory of the Visual Arts, Domus Academy*
**Claudio Guenzani** Studio Guenzani
**Francesca Kaufmann** Galleria Francesca Kaufmann
**Gino Gianuizzi** Galleria Neon
**Sergio Casoli** Studio Casoli

Design
**Mario Bellini**
Architetto. *Architect*
**Achille Castiglioni**
Architetto/Designer. *Architect/Designer*
**Silvio De Ponte**
Architetto, Docente Basic Light Design, Facoltà di Disegno Industriale, Politecnico di Milano. *Architect, professor of Basic Light Design, Department of Industrial Design, Politecnico di Milano*
**Dante Donegani**
Direttore Master in Design Domus Academy
*Director Master course in Design Domus Academy*
**Italo Lupi**
Architetto. *Architect*
**Denis Santachiara**
Designer

Incontri con aziende/*Companies*
**Cristina Colli**
Fort Fibre Ottiche
**Walter Paleari**
Sales Management, Testo
**Carla Poggio**
Amministratore Delegato Zero-Quattrocchio
*Managing Director Zero-Quattrocchio*

Tavola Rotonda/*Round Table*
**Sponsorizzazioni e rapporti con istituzioni pubbliche**
***Sponsoring and relations with public institutions***
**Antonella Dedini** Moderatore. *Moderator*
Direttore Interior Design Institute. *Director Interior Design Institute*
**Bruno Contardi**
Sopintendente Pinacoteca di Brera, Milano. *Director Pinacoteca di Brera, Milan*
**Annalisa Zanni**
Direttore Museo Poldi Pezzoli, Milano. *Director Museo Poldi Pezzoli, Milan*
**Sandra Pinto**
Sopintendente Galleria d'Arte Moderna, Roma. *Director Galleria d'Arte Moderna, Rome*

Il sottoscritto (*name, cognome, indirizzo completo, telefono e fax*)/ *I (name, surname, address, telephone and fax number)*

*Il trattamento dei dati personali avverrà in osservanza dell'articolo 11 della legge 675/96/ Domus Academy guarantees that all personal data will be treated in accordance with section 11 of Italian Data Protection Law of Dec.31, 1996*

chiede ulteriori informazioni su:
*request further information about:*

- ○ Designing the exhibition
- ○ Industrial Design Summer Session
- ○ Fashion & Design Direction Summer Session
- ○ Graphic Design Summer Session
- ○ Web Design
- ○ Comunicazione
- ○ Master in Design
- ○ Master in Fashion Design
- ○ Master in Urban Management

per informazioni/*for information:* centro comunicazione/*communication center*

**Domus Academy** via Savona 97 20144 Milano Italia Tel. +39 0242414001 Fax +39 024222525 info@domac.it www.domusacademy.com

LIGHT BY GREAT ARCHITECTS

REGGIANI

# *Reggiani con Álvaro Siza*

*Álvaro Siza: Lorosae, luce d'albore. Questa semplice ma impensata lampada del grande architetto portoghese Álvaro Siza ha visto per la prima volta la propria luce a Vicenza, verso la fine del '99, nella sala grande della Basilica di Andrea Palladio. Siza l'ha voluta per fare luce su ciò a cui tiene di più: le sue opere architettoniche. Ora la sua evidente bellezza – senza ridondanza, senza parafrasi, senza rivestimento retorico – riappare qui, ultimata, nelle versioni grande e piccola, in modo da avvicinarsi a chiunque la prediliga.*

*Álvaro Siza: Lorosae, dawn light. This simple but unique lamp by the great Portuguese architect Álvaro Siza first saw its own light in Vicenza towards the end of 1999 in the large hall of Andrea Palladio's Basilica. Siza conceived it to shed light on what counts the most for him: his architectural works. Now its clear beauty – stripped of redundancy, paraphrasing, or a rhetorical mantle – reappears here, complete, and in a large and a small version to better meet the needs of those who have a preference for it.*

REGGIANI SPA ILLUMINAZIONE
Phone +39 039207 1.1 Fax +39 0392071999 e-mail: point@reggiani.net www.reggiani.net

*s, Italy Basilica Palladiana.*

*Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira nasce a Matosinhos, Portogallo, nel 1933. Studia alla Scuola di Architettura dell'Università di Porto (ESBAP) tra il 1949 e il 1955. Porta a termine il suo primo progetto nel 1954. Tra il 1955 e il 1958 collabora con l'architetto Fernando Távora. Nel 1976 diventa professore di Costruzione alla ESBAP di Porto. È stato visiting professor a Losanna, Bogotá e Harvard. Vive a Porto.*

*Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira was born in Matosinhos, Portugal, in 1933. From 1949-55 he studied at the School of Architecture, University of Porto (ESBAP). His first built project was finished in 1954. From 1955-58 he was collaborator of the architect Fernando Távora. In 1976 he was appointed Professor of Construction at ESBAP. He has been Visiting Professor in Lausanne, Bogotá and Harvard. He lives in Porto.*

# PASSA FASSA, ARRIVA IL COLORE!

## LINEA COLORI FASSA

Alle tradizionali linee di prodotto FASSA, leader in Italia negli intonaci premiscelati, affianca una vasta gamma di colori in grado di garantire una resa ottimale e un'ampia flessibilità applicativa. Anni di investimenti in ricerca e sviluppo hanno permesso l'affermazione di una tecnologia vincente, in grado di assicurare ai nuovi prodotti di finitura, l'affidabilità e la durata di un abbinamento ideale: intonaco più colore.
Sono ben 175 le tinte proposte, tutte perfettamente resistenti alla luce e suddivise in quattro linee: decorcalce - acrilica - ai silicati - idrosiliconica.
Il processo di lavorazione con cui viene prodotta la LINEA COLORI FASSA è totalmente automatizzato. La tecnologia avanzata dell'impianto assicura qualità costante e grande flessibilità applicativa e garantisce al prodotto una elevata competitività sul mercato.

La LINEA COLORI FASSA contribuisce ad aumentare e migliorare la qualità ed il prestigio di ogni intervento di rifinitura edilizia: l'intonaco ed il colore FASSA rappresentano la soluzione ideale, pratica e razionale, per decorare, rifinire o recuperare.
Un costante aggiornamento tecnologico, il rispetto dell'ambiente ed il continuo severo controllo produttivo forniscono la garanzia assoluta che colloca i COLORI FASSA ai massimi livelli di qualità.
Richiedi l'opuscolo informativo sulla LINEA COLORI FASSA.

Chiama il servizio clienti: Numero Verde 800-303132
oppure visita il sito www.fassabortolo.it

Dove passa Fassa, arriva il colore e trovi la soluzione che fa per te.

**FASSA BORTOLO**
QUALITA' PER L'EDILIZIA

*Si diventa possessivi, con una Lancia Y.*

# Lancia Y. Anima monella.

| *elefantino blu 1.1* | *elefantino blu 1.2* | *LS 1.2* | *LS 1.2 16v* | *LX - elefantino rosso 1.2 16v* |
|---|---|---|---|---|
| *Airbag driver* | *Airbag driver* | *Airbag driver* | *Airbag driver* | *Airbag driver* |
| *Alzacristalli elettrici* | *Alzacristalli elettrici* | *Alzacristalli elettrici* | *Alzacristalli elettrici* | *Alzacristalli elettrici* |
| *Antifurto Lancia Code* | *Antifurto Lancia Code* | *Antifurto Lancia Code* | *Antifurto Lancia Code* | *Antifurto Lancia Code* |
| | *Chiusura centralizz.* | *Chiusura centralizz. con telecomando* | *Chiusura centralizz. con telecomando* | *Chiusura centralizz. con telecomando* |
| | *Idroguida* | *Idroguida* | *Idroguida* | *Idroguida* |
| | | *Fendinebbia* | *Fendinebbia* | *Fendinebbia* |
| | | *Climatizzatore* | *Climatizzatore* | *Climatizzatore* |
| | | | | *Cerchi in lega* |
| | | | | *ABS* |

TARGA Services

A fianco di chi guida Lancia con servizi assicurativi, finanziari e di assistenza.

*Il Granturismo*

# L'alluminio entra nella storia

Sistema per infissi a Taglio Termico
ad elevatissimo isolamento termico (gruppo 1.0)

ALUK

Sistemi per infissi in alluminio

© Tutti i diritti riservati

EUROALLUMINIO S.p.A. Verona
Tel. 045/9216711 (r.a.) - Fax 045/9216750

ALU MANTUA S.p.A. Mantova
Tel. 0376/47632 - Fax 0376/478446

MEC ALLUMINIO S.p.A. Vicenza
Tel. 0444/348700 - Fax 0444/348698

FRIULI ALLUMINIO S.p.A. Udine
Tel. 0432/848968 - Fax 0432/849009

LINEA ALLUMINIO S.p.A. Milano Nord
Tel. 02/66103033 - Fax 02/66103043

ESAK S.p.A. Milano Sud
Tel. 02/4880341 - Fax 02/4880621

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

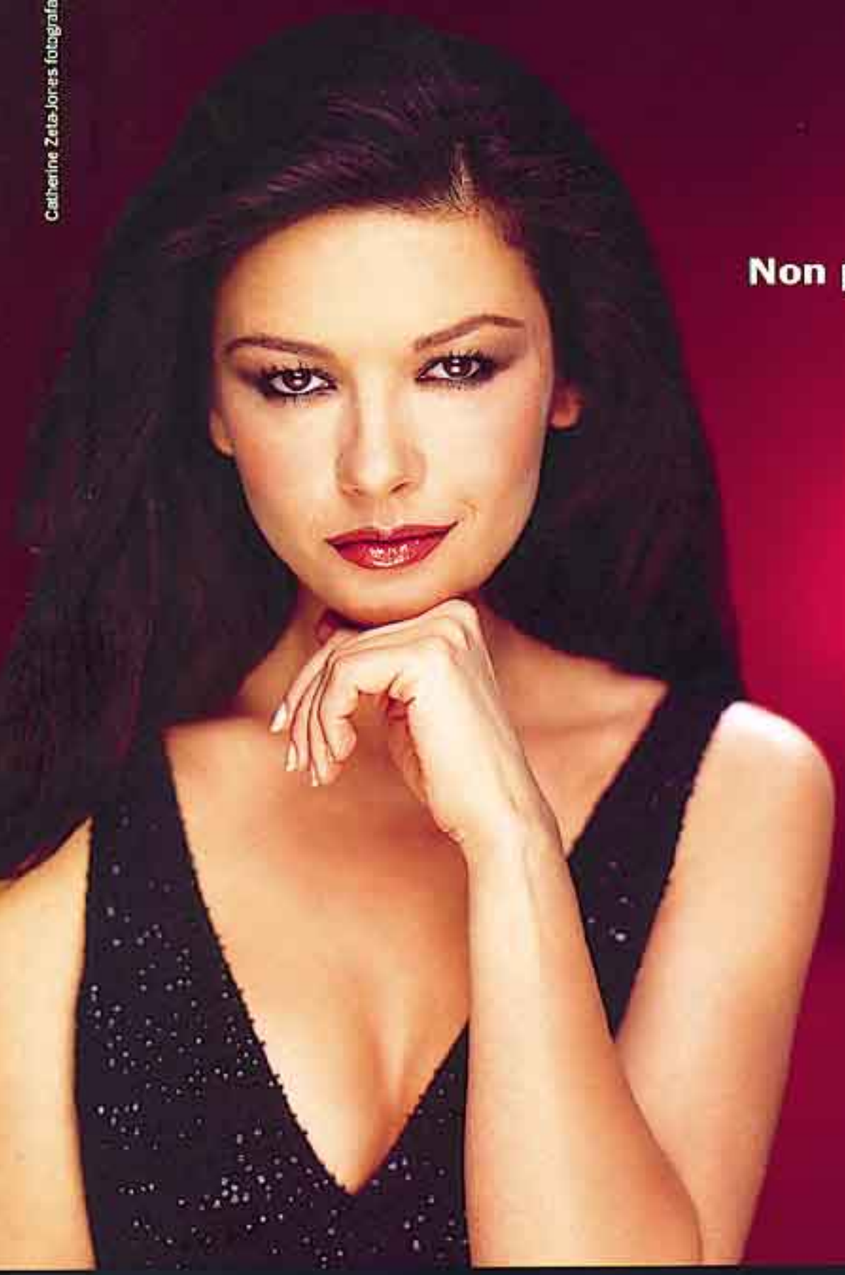
Diesis, sistema di sedute, progettato da Antonio Citterio e Paolo Nava.
Per conoscere il rivenditore più vicino, componete il numero verde 800-018370.
Internet: http://www.bebitalia.it e-mail: beb@bebitalia.it

B&B ITALIA

Qualcosa che vale nel tempo

IN ITALIA E'BUIO 4380 ORE L'ANNO.
NOI FACCIAMO IN MODO DI
RENDERLE VISIBILI.
BEGA è specializzata nell'illuminazione di edifici, aree di parcheggio e strade. Il Partner ideale per i progettisti ed i designer illuminotecnici. Per saperne di più, rivolgeteVi a Zumtobel Staff.
BEGA

Catherine Zeta-Jones fotografata da Matthew Rolston



**Non porto gioielli.**

**Li guido.**

# Alfa Sportwagon

TARGA Services
A fianco di chi guida Alfa Romeo con servizi assicurativi, finanziari e di assistenza.

**La sportività nella sua forma più seducente: Alfa Sportwagon. Un design unico. Quattro propulsori a benzina 4 e 6 cilindri da 120 a 190 CV, turbodiesel 4 e 5 cilindri ad iniezione diretta. Quattro cambi: 5 e 6 marce, Q System e Selespeed. Due allestimenti: Progression e Distinctive. Alfa Sportwagon, la wagon sportiva firmata Alfa Romeo.**

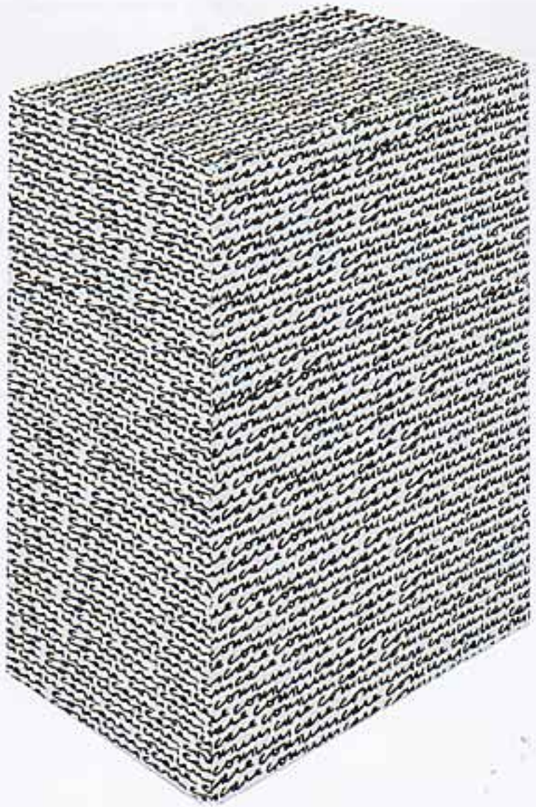
**www.alfasportwagon.com**

*Cuore Sportivo*

aiap
associazione italiana
progettazione per la
comunicazione visiva

ARCHIVIO CAVELLINI

PROVINCIA DI BRESCIA



# World Wine Pack Competition 2000

## 1st edition by Cortepack

Cortepack SpA, azienda leader nella stampa su cartone per il packaging, lancia un Concorso internazionale di idee rivolto alla comunità internazionale dei grafici, art director, illustratori, per affrontare in piena libertà creativa la valorizzazione del cartone-imballo per sei bottiglie di vino, packaging spesso trascurato dai produttori. Promosso unitamente ad AIAP, Associazione Italiana Progettazione per la Comunicazione Visiva, quale Ente fiduciario, il *Concorso World Wine Pack Competition 2000 by Cortepack*, intende sensibilizzare il settore vinicolo ad una più completa immagine del prodotto.

*Info: www.aiap.it* *www.cartotecnica.it*

La Giuria è composta da *Bob Noorda* designer Adi, *Fritz Tschirren* designer Art Directors Club italiano, *Mario Piazza* designer Aiap, *Henrik Calumberg* docente University of Vaasa (FIN), *Angelo Gaja* vitivinicultore, *Enzo Vizzari* critico enogastronomico, *Camillo Ribola* vicepresidente di Cortepack SpA.
Termine di presentazione 31/10/2000. Premi, segnalazioni entro novembre 2000.
1°premio Lit. 25.000.000
2°e 3° premio ciascuno Lit. 5.000.000
Under 29 un premio di Lit. 5.000.000.
La premiazione avverrà a Milano entro dicembre 2000, nel contesto di una Mostra dei progetti pervenuti.

CORTEPACK

Cortepack il gruppo industriale leader nel packaging.

Cortepack S.p.a. - Via Provinciale, 36 - 25040 Borgonato, Brescia (Italia) - Tel. ++39 0309860811 - ISDN ++39 0309884608 Fax ++39 0309808212 - www.cartotecnica.it - E-mail: info@cartotecnica.it

Adfont Comunicazione Brescia

# NEWS



## Avignone, capitale europea della cultura
## *Avignon, European culture capital*

**Prescelta dal consiglio** dei Ministri europei come una delle nove capitali della cultura, Avignone ha deciso di celebrare l'anno 2000 con una grande manifestazione dal titolo "La Beauté" (fino al 1 ottobre). Si tratta di un festival progettato in senso trasversale per il numero di discipline coinvolte e che si articola in mostre tematiche ed eventi paralleli con l'intenzione di riportare la città ai fasti dell'epoca medievale. I curatori sono partiti dal concetto di bellezza pensato come cristallizzazione "della diversità dei segni inventati dai grandi creatori contemporanei" e, di conseguenza, hanno travalicato i confini tradizionali per rivelarne forme particolari: il bello feroce, illegittimo, carico di valenze straniere, barbaro ma allo stesso tempo grazioso. Le mostre "La beauté in fabula", "La nature à l'œuvre" e "Transfo" fanno riferimento a tre elementi in trasformazione: la natura modificata dal nostro immaginario, l'ambiente urbano soggetto a un progresso tecnico che si impone sui nostri mezzi d'espressione e, infine, la ricerca della bellezza come trasformazione dell'animo e ritrovamento di noi stessi. Allo stesso tempo, il progetto curatoriale esce dalle stanze dei palazzi storici per contaminare con la propria presenza lo spazio aperto, unendo in una sequenza simbolica i luoghi più suggestivi della città. Festival "La Beauté": Internet: www.2000enfrance.com

1

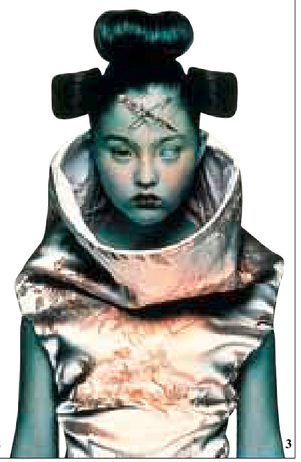
***Singled out by the** Council of European Ministers as one of the nine capitals of culture, Avignon has decided to celebrate the year 2000 with a huge show entitled "La Beauté" (until the 1st of October). We're talking about a festival conceived in a transversal sense, because of the number of disciplines involved and the fact that it's divided up into theme shows and parallel events for the purpose of restoring the city to the splendors of medieval times. The curators started out with a concept of beauty thought of as the crystallization "of the diversity of signs invented by great contemporary creators" and, consequently, have overstepped traditional confines to reveal it in many of its unexpected facets – ferocious beauty, illegitimate, charged with esoteric valences and barbaric but also graceful. The shows, which bear titles like "Yarn-spinning beauty", "Nature at work" and "Transfo", refer to three elements of transformation – nature modified by our imaginary, the urban environment, prey to technical progress, that has invaded our means of expression and, lastly, the search for beauty as a transformation of our souls and a rediscovery of ourselves. At the same time, curatorial design has emerged from the rooms of historic palaces to pervade open space with its presence, bringing the most charismatic places in the city together in a symbolic sequence.*
*"La Beauté" festival: Internet: www.2000enfrance.com*

**1 Foglia di tabacco calligrafato in oro, Turchia, La collezione di Arte islamica Nasser D.Khalili, Londra (© Nour Fondation).**
***Tobacco leaf, handwritten on in gold, Turkey, Islamic Art Collection Nasser D. Khalili, London (© Nour Foundation).***

**2 Bill Viola, *The Crossing*, 1999 (foto Kira Perov).**
***Bill Viola*, The Crossing, *1999 (photo Kira Perov).***

**3 Alexander McQueen, *Devon* (foto Nick Knight).**
***Alexander McQueen*, Devon *(photo Nick Knight).***

2



3

## Sommario — *Contents*


| | | |
|---|---|---|
| Avignone, capitale europea della cultura | I | *Avignon, European culture capital* |
| Guarene Arte 2000 | II | *Guarene Art 2000* |
| Una mostra a Bassano del Grappa | | *A show at Bassano del Grappa* |
| Un Obelisco per il nuovo millennio | | *An Obelisk for the new millennium* |
| Arles, capitale della fotografia | III | *Arles, capital of photography* |
| Fotografia al femminile 1 | IV | *Photography in feminine mode 1* |
| Fotografia al femminile 2 | | *Photography in feminine mode 2* |
| Lampade in carta di Matomi Sato | | *Matomi Sato's paper lamps* |
| In mostra a Parigi i vestiti di Nanni Strada | V | *Nanni Strada's clothes on display in Paris* |
| XII edizione del Premio Marisa Bellisario | | *Twelfth Marisa Bellisario Prize* |
| L'opera di Barragán al Vitra | VI | *Barragán's work at Vitra* |
| Design e architettura britannica | | *British design and architecture* |
| Nuovi segni per Milano | | *New signs for Milan* |
| Mostre del Pompidou per i bambini | VII | *Pompidou's shows for children* |
| La "città dell'automobile" della Volkswagen | VIII | *Volkswagen's "automobile city"* |
| Nuova luce per Brandeburgo | IX | *New light for Brandenburg* |
| Rinnovamento a Santa Barbara | X | *Renovation in Santa Barbara* |
| Tendence 2000 a Francoforte | | *Tendence 2000 in Frankfurt* |
| "Making Choices" al MoMA di New York | XI | *"Making Choices" at New York's MoMA* |
| Il futuro delle comunicazioni a misura d'uomo | XII | *Communication future tailored to man* |
| Una maniglia per il Terzo Millennio | | *A handle for the Third Millennium* |
| I gioielli di Chus Burés | | *Jewelry by Chus Burés* |
| La 'città' di Tibor | XIII | *Tibor's 'city'* |
| Il cane e il cittadino | XIV | *Dogs and citizens* |
| Un maggiordomo di legno | | *A butler made of wood* |
| 'Tappeto' in resina per esterni | | *A resin 'carpet' for outdoor* |
| Argenti d'autore | | *Designer silverware* |
| Jacobsen a colori | XV | *Jacobsen in colours* |
| Battesimo a Bilbao | | *Baptism in Bilbao* |
| Nuovi pezzi di Aisslinger e Böwer | XVI | *New pieces by Aisslinger and Böwer* |
| Contro il rumore | | *Hostile to noise* |
| Fermare l'attimo: Dumoffice | | *Freezing the moment: Dumoffice* |
| Afferrare il design con mano | | *To catch design with hand* |
| Tappeti finlandesi | XVII | *Finnish carpets* |

## Guarene Arte 2000
## *Guarene Art 2000*

1

**Un antico palazzo** contamina le proprie stanze aristocratiche con espressioni di arte moderna: così si presenta al pubblico la mostra "Guarene Arte 2000" che porta nel cuore del Monferrato piemontese giovani rappresentanti delle avanguardie internazionali. La particolarità sta nel meccanismo di selezione: quindici 'padrini' eccellenti, curatori di alcune tra le più importanti istituzioni del mondo, portano in dote altrettanti emergenti che hanno la facoltà di presentare un'opera e un progetto per il futuro. All'interno di questo circolo ristretto, una giuria che si compone di esperti italiani e stranieri – tra i quali l'architetto Vittorio Gregotti – selezionerà due vincitori a cui andranno il Premio Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (per l'opera) e il Premio Regione Piemonte (per il miglior progetto da realizzare). Questa formula ha rappresentato nel passato un ottimo trampolino di lancio per alcuni degli attuali protagonisti della scena internazionale. "Guarene Arte 2000" resterà aperta fino al 10 settembre. Fondazione Sandretto Re Rebaudengo: tel. +39-011. 5625.536, Internet: www.fondsrr.org

***A time-honoured*** *palace has filled its aristocratic rooms with modern art expressions. That's how the "Guarene Art 2000" exhibition is being offered to the public, thus bringing representatives of the international avantgardes into the heart of Piedmont's Monferrato. The key feature of the event lies in the mechanism used in the selection of the art works. Fifteen outstanding 'godfathers', curators of some of the most important institutions in the world, have brought a gift of as many emerging artists with a chance for presenting a work and project for the future. Within this exclusive circle is a jury made up of experts – both Italian and foreign – among whom is architect Vittorio Gregotti – who will choose two winners, who will be awarded the Sandretto Re Rebaudengo Foundation Prize (for the best work) and the Piedmont Region Prize (for the design best qualified for execution). This formula has served as an optimal springboard in the past for launching a number of the present protagonists on the international scene. "Guarene Arte 2000" will remain open until the 10th of September. Sandretto Re Rebaudengo Foundation: tel. +39-011.5625.536, Internet: www.fondsrr.org*

2

3

## Estate in arte: una mostra a Bassano del Grappa
## *Summer in art: a show at Bassano del Grappa*

**Palazzo Bonaguro** di Bassano del Grappa ospita fino al 20 agosto la mostra "Sentieri interrotti" che in forma collettiva approfondisce le causalità che hanno portato alla crisi della rappresentazione artistica. I curatori hanno circoscritto il loro intervento agli ultimi cinquant'anni, mettendo insieme un panorama di autori quanto mai vario. L'allestimento parte dai lavori del gruppo CoBra fondato a Parigi nel 1948 e passa in rassegna diverse espressioni d'avanguardia internazionali come il Movimento Lettrista del 1943, il Gruppo Gutaj del 1954, il Movimento Nucleare del 1951. Si prosegue poi attraverso le opere dei Fluxus, raggruppamento nato nel 1962 per opera di George Maciunas, per arrivare alle sperimentazioni di Haus Prinzhorn. Inoltre, la mostra si avvale di un pezzo inedito, allestito per l'occasione presso la Chiesetta dell'Angelo: si tratta di un lavoro collettivo del Gruppo SPUR realizzato a Venezia nel 1963. Si compone di quattro pannelli a olio della lunghezza complessiva di diciotto metri. Madrina dell'inaugurazione è stata Yoko Ono. Palazzo Bonaguro: tel.+39-0424.522.235, fax +39-0424.523.914.

***The Bonaguro*** *Palace in Bassano del Grappa is hosting an exhibition entitled "Interrupted Pathways" which explores, in a collective form, the causes that led to the crisis in artistic representation. The curators limited their contribution to the past fifty years, putting together a scenario of authors that was kaleidoscopic in its variety. The show starts with works by the CoBra group, which was founded in Paris in 1948 and passes in review various international avantgarde expressions such as the Lettrista Movement in 1943, the Gutaj Group in 1954 and the Nuclear Movement in 1951. The visitor then moves on to works by Fluxus, a group born in 1962 thanks to an initiative by George Maciunas, and winds up with experiments by Haus Prinzhorn. Furthermore, the exhibition has a special drawing card in a piece never exhibited before anywhere, set up for the occasion at the Little Church of the Angel. It's a group work done by Gruppo SPUR in Venice in 1963, consisting of four oil panels measuring eighteen meters in length overall. Godmother of the inauguration was Yoko Ono. Palazzo Bonaguro: tel. +39-0424.522.235, fax +39-0424.523.914.*

4

## Un Obelisco per il nuovo millennio *An Obelisk for the new millennium*

5

**I 'pellegrini'** del nuovo millennio vengono accolti a Roma da un grande segno urbano, l'Obelisco di Luce, che ha assunto nelle intenzioni dei progettisti Paolo Bodega e Giulio Ceppi (con la collaborazione di Roberto Casalone per la parte illuminotecnica) un duplice significato. Da una parte, questo moderno monumento promosso dal Comune di Roma e da Archivio Disarmo rientra nella tradizione cittadina: Roma è infatti la città degli obelischi con i suoi tredici elementi di derivazione egizio-romana. Allo stesso tempo, vuole essere un segno di pace, trasmettendo ai visitatori informazioni sul processo di disarmo nucleare e rendendo noto in tempo reale il numero delle testate ancora attive che progressivamente vengono smantellate secondo gli accordi internazionali. L'Obelisco di Luce non è sempre uguale a se stesso ma si trasforma nei colori e nell'intensità luminosa in relazione alle condizioni meteorologiche esterne. Un segno evocativo del passato che si combina con una tecnologia altamente innovativa dotata di una forma high-tech. La struttura portante, alta trenta metri, è stata realizzata da Aluprotmotion; ricorda una colonna vertebrale formata da elementi in fusione di alluminio e moduli in policarbonato ed è controllata da tiranti in acciaio inox. L'emissione luminosa è rilasciata da quattro proiettori iGuzzini con lampade allo xenon che concentrano la loro azione all'interno dell'elemento tubolare. I moduli rivestiti con la pellicola «3M Optical Lighting Film» rilasciano la luce in modo suggestivo e sempre mutevole. Obelisco di Luce: Internet: www.obeliscodiluce.it

***The 'pilgrims'*** *of the new millennium are being welcomed to Rome by a large urban sign, the Obelisk of Light, which has taken on a double meaning in accordance with the intentions of designers Paolo Bodega and Giulio Ceppi (with the collaboration of Roberto Casalone for the lighting engineering section). On the one hand, this modern monument, promoted by the Commune of Rome and Disarmament Archive, is an integral part of the tradition of the city. Rome is, in fact, a city of obelisks with its thirteen elements of clearly Egyptian-Roman vintage. It is anxious, at the same time, to be a sign of peace, transmitting information to visitors on the process of nuclear disarmament and making known, in real time, the number of publications still active, which are gradually being dismantled in accordance with international agreements. The Obelisk of Light is not always the same but changes in colour and luminous intensity in synchronization with outdoor weather conditions. An evocative sign from the past, which combines with highly innovative technology, equipped with a high-tech form. The support structure, which is thirty meters high, was created by Aluprotmotion. It makes one think of a spinal column consisting of elements in aluminum casting and modules in polycarbonate, and is held in check by tie-rods in stainless steel. The emission of light is done by four iGuzzini floodlights with xenon lamps that focus their action inside the tubular element. The modules, which are sheathed with «3M Optical Lighting Film», give off light in a charismatic and ever-changing manner. Obelisk of Light: Internet: www.obeliscodiluce.it*

6

**1 Kelly Nipper**, *Interval (detail c)*, **2000 (©Fondazione Sandretto Re Rebaudengo).**
***Kelly Nipper*, Interval (detail c), *2000 (©Sandretto Re Rebaudengo Foundation).***

**2 L'opera di Sharmila Samant per "Guarene Arte 2000".**
***Work by Sharmila Samant for "Guarene Arte 2000".***

**3 Olaf Breuning, *Ankunft I*, 1999 (©Fondazione Sandretto Re Rebaudengo).**
***Olaf Breuning*, Ankunft I, *1999 (©Sandretto Re Rebaudengo Foundation).***

**4 Ben Vautier, *Il diritto alla diversità*, 1979.**
***Ben Vautier*, The Right to be Different, *1979*.**

**5, 6 L'Obelisco di Luce: una veduta dal basso e il totem nel contesto romano.**
***The Obelisk of Light: a view from below and the totem in the Rome's setting.***





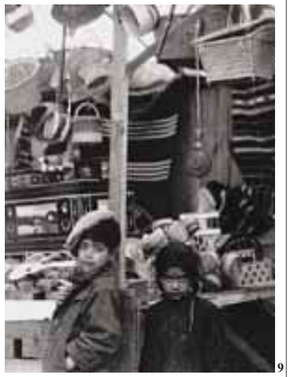
## Arles, capitale della fotografia
## *Arles, capital of photography*

**Secondo la tradizione** dei Rencontres Internationales de la Photographie di Arles, gli organizzatori selezionano ogni anno un curatore diverso. Il protagonista della trentunesima edizione è Gilles Mora che, fondatore nel 1981 della famosa rivista *Les Cahiers de la Photographie*, ne è rimasto redattore responsabile fino al 1993. Il tema del festival provenzale – "La fotographie traversée: résonances, croisements, disparitions" (La fotografia: risonanze, intrecci, disparizioni) – analizza quali influenze e miscele abbiano guidato l'evoluzione dell'immagine fotografica nel corso del Novecento. La rassegna si organizza in due parti: il Festival (4-9 luglio) a cui interverranno, nel corso di dibattiti ed eventi, artisti, fotografi e critici, e le mostre che rimarranno aperte dal 5 luglio fino al 20 agosto. Mora ha suddiviso il progetto curatoriale tra protagonisti del passato e contemporanei, approfondendo come l'arte della fotografia si sia mescolata per lungo tempo ad altre forme di espressione visuale. Questo approccio si ritrova nella scelta di esibire le opere di Tina Modotti, Robert Heinecken, Herbert Matter e Peter Sekaer come rappresentanti del Novecento e di guardare alle attuali contaminazioni tra fotografia, video, pittura insieme agli sviluppi offerti da Internet. Il programma di "Les Rencontres d'Arles" può essere consultato sul sito: www.rip-arles.org

7

8

***Organizers of Rencontres*** *Internationales de la Photographie in Arles choose a different curator every year. The protagonist of the thirtieth event is Gilles Mora who, as the founder in 1981 of the famous magazine,* Les Cahiers de la Photographie, *has been its editor-in-chief since 1993. The theme of the Provençale festival – "La fotographie traversée: résonances, croisements, disparitions" (Permeated photography – resonances, cross-breeds, disappearances) – analyzes the influences and cross-currents that have piloted the evolution of the photographic image in the course of the twentieth century. The exhibition has been divided into two parts – the Festival (4-9 July), which will be taken part in, through debates and other events, by artists, photographers and critics, the exhibitions remaining open from the 5th of July to the 20th of August. Mora has split the curatorial project up between the protagonists of the past and those of the present, exploring the ways in which the art of photography has long been combined with other forms of visual expression. This approach is plain to see in the decision to exhibit works by Tina Modotti, Robert Heinecken, Herbert Matter and Peter Sekaer as representatives of the twentieth century and to look at current blends of photographs, videos and paintings, together with new solutions being offered by Internet. The events' schedule can be consulted on the site: www.rip-arles.org*



9

**7 Jacob Tuggener, *Donna danzante*, 1949 (© Jacob Tuggener Foundation).**
***Jacob Tuggener*, Dancing Woman, *1949 (© Jacob Tuggener Foundation).***

**8 Daniel e Geo Fuchs, *Anarchidas denticulas; serie Conserving Fish* (©Daniel e Geo Fuchs).**
***Daniel and Geo Fuchs*, Anarchidas denticulus; Conserving Fish Series *(©Daniel and Geo Fuchs).***

**9 Tina Modotti, *Una bancarella di vestiti indiani in Alameda*, 1926-1929 (© Tina Modotti, NBC).**
***Tina Modotti*, A Stall with Indian Clothes in Alameda, *1926-1929 (©Tina Modotti, NBC).***

## Fotografia al femminile 1
## *Photography in feminine mode 1*

**Esiste un modo** tutto femminile di interpretare il ruolo della figura umana che negli scatti della fotografa inglese Emily Andersen, autrice dell'intenso ritratto di Marc Newson (*Domus* 823 febbraio 2000), rivela diversi approcci. Da una parte, il mistero di due persone che si intravedono appena dietro una scala di luce, per sua natura difficilmente percorribile. O l'inquietudine di due figure femminili, sorelle gemelle, che si esprimono attraverso il linguaggio del corpo e dell'animo. Dall'altra, una mesta serenità emanata dai visi di una coppia matura, colti in un contesto decisamente urbano e britannico. Emily Andersen, nata nel 1956 a Londra, ha vinto nel 1997 il John Kobal Portrait Award. Il suo lavoro è stato recentemente pubblicato nella raccolta *Black + White Photography: a Manifest Vision* curata da James Luciana e pubblicata dall'editore americano Rockport Publishers.

***There exists*** *a thoroughly feminine way of interpreting the role of the human figure that has revealed various approaches through shots made by the English photographer, Emily Andersen, the author of the intent gaze she captured in her portrait of Marc Newson (*Domus *823 February 2000). On the one hand, the mystery of two people, who catch a glimpse of one another from behind a staircase of light which, by its nature, is difficult to climb. Or the restlessness of a pair of female figures – twin sisters – who express themselves through the language of both body and soul. On the other hand, a certain sad serenity that oozes from the countenances of a couple, on in years, caught in a decidedly urban and British setting. Emily Andersen, who was born in London in 1956, won the John Kobal Portrait Award in 1997. Her work was recently published in a collection entitled* Black + White Photography - a Manifest Vision, *curated by James Luciana and published by Rockport Publishers in the United States.*

2

3

## Fotografia al femminile 2
## *Photography in feminine mode 2*

1

**Viaggi ed escursioni** nei mercatini di antiquariato e modernariato hanno portato nell'esistenza domestica di Roberto Barazzuol un vasto numero di oggetti differenti per tipologie e materiali. Il gallerista di Treviso si è trovato nelle condizioni ideali di un collezionista attento e ha creato uno spazio specializzato per allestire in modo appropriato questo insieme di cose. La Rental Gallery si trova all'interno di un complesso industriale del Novecento, la Filanda Motta di Campocroce, che completamente ristrutturata è stata suddivisa in studi di grafica, architettura e design. Inoltre, Barazzuol ha chiamato Federica Bottoli (in parte autrice delle foto pubblicate nell'articolo "Workshop Michelangelo", *Domus* 824 marzo 2000) a darne un'interpretazione fotografica. La ricerca ha dato luogo a una panoramica fatta di intense sensazioni materiche in cui viene messa in evidenza "la ciclicità degli ideali estetici e delle tendenze".

***Trips and excursions*** *to markets that sell antiques and modern pieces have brought a vast number of objects that differ in typologies and materials into the domestic existence of Roberto Barazzuol. The Treviso gallery owner has found himself in the ideal conditions of an alert collector and created a specialized space to arrange this agglomerate of things in an appropriate way. The Rental Gallery finds itself in the midst of a twentieth-century industrial complex – the Filanda Motta in Campocroce which, after being completely restructured, was divided up into studies of graphics, architecture and design. Moreover, Barazzuol called Federica Bottoli (author, in part, of the photos published in an article entitled "Workshop Michelangelo",* Domus *824 March 2000) to do a photographic interpretation of it. Research has made room for a scenario teeming with strong material sensations, where "the cyclical nature of aesthetic ideals and trends" is given prominence.*

6

## Lampade di carta di Matomi Sato *Matomi Sato's paper lamps*

4

5

**L'utilizzo della carta** per donare morbidezza alla luce naturale fa parte della cultura giapponese fin dall'antichità. La carta prodotta allo scopo si chiama Mino, proviene dalla regione di Gifu, nel centro del Giappone, e vanta una tradizione lunga 1300 anni. Se ne ricavano generalmente pannelli, i cosiddetti 'shouji', per attenuare e diffondere dolcemente la luce del giorno negli ambienti della casa. Matomi Sato, giapponese, vive in chiave moderna questa millenaria tradizione. Questa volta la carta fa da schermo alla luce artificiale. Ne deriva una serie di lampade da interni che donano una luce tenue e soffusa agli ambienti. Si produce un gioco di armonie tra le forme dei paralumi in carta e la luce che filtra attraverso di essi. La carta è sostenuta da una struttura in filo di ferro; a volte viene impiegato anche il bambù. È il caso, per esempio, di «Now 16», che allude alla forma di un insetto. «Now 12», dalla forma alta e allungata, vede anche l'impiego di filo di cotone. Quindi materiali naturali per oggetti luminosi legati a una tradizione sviluppatasi in simbiosi con la natura.

***The use of paper*** *to lend softness to natural light has been part of Japanese culture since time immemorial. Paper produced for this purpose is called Mino, originates in the Gifu region in the center of Japan and vaunts a tradition that stretches back 1300 years. Sliding panels called 'shoji' are gotten from this rice paper to attenuate and gently diffuse daylight through the rooms of a house. Matomi Sato, who is Japanese, lives this thousand-year-old tradition in a modern key. This time, paper acts as a screen for artificial light. The result is a series of lamps for interiors that suffuse rooms with a soft, tenuous light. An interplay of harmonies is set up among the forms of lampshades in paper and the light that filters through them. The paper is held in place by a structure in iron wire. Bamboo is also used at times. «Now 16», for example, makes one think of an insect. «Now 12», with its tall and elongated shape, also involves the use of cotton thread. Hence they are all natural materials for luminous objects linked to a tradition, which has developed in symbiosis with nature.*

**1, 6 Gli oggetti della collezione Rental Gallery nell'interpretazione fotografica di Federica Bottoli.**
***Objects from the Rental Gallery collection in a photographic interpretation by Federica Bottoli.***

**2 Emily Andersen,** ***Martin e Mimi Richman*** **(© Emily Andersen).**
***Emily Andersen*****, Martin and Mimi Richman** ***(© Emily Andersen).***

**3 Emily Andersen,** ***G+V a casa*** **(© Emily Andersen).**
***Emily Andersen*****, G+V at home** ***(©Emily Andersen).***

**4, 5 Lampade in carta Mino «Now 12» e «Now 2» di Matomi Sato.**
***«Now 12» and «Now 2» lamps in Mino paper by Matomi Sato.***



## La moda: in mostra a Parigi i vestiti di Nanni Strada
## *Fashion: Nanni Strada's clothes on display in Paris*

**Il museo Galliéra** di Parigi ospita fino alla fine di agosto la mostra "Les mutations de la Mode, 1960-2000", dedicando a questo affascinante fenomeno un approfondimento della ricerca tecnologica e progettuale degli ultimi quarant'anni. In particolare, i curatori hanno focalizzato la loro attenzione sulle nuove fibre artificiali e sintetiche che hanno rivoluzionato la sartoria tradizionale e il prêt-à-porter. In rappresentanza di un certo modo di intendere l'abito, immaginato come morbida espressione di forme plastiche, sono stati selezionati alcuni lavori della stilista milanese Nanni Strada: il mantello sfoderato in feltro di lana realizzato per la collezione SportMax (1971); l'abito tubolare senza cuciture prodotto con tessitura circolare in un solo pezzo (1974) e «Pli-Plà», abito a pannelli da viaggio, pieghevole e comprimibile. Museeé de la Mode: tel. +33-1-4720.8523.

***The Galliéra*** *Museum in Paris will play host until the end of August to a show entitled "Les mutations de la Mode, 1960-2000", dedicating to this mesmerizing phenomenon an in-depth exploration of technological and design research over the past forty years. The curators have focussed their attention, in particular, on new artificial and synthetic fibers that have revolutionized traditional tailoring and dressmaking, as well as ready-to-wear. In representing a certain way of looking at clothes, interpreted as a soft expression of plastic forms, selection was made of a number of works by Milanese stylist Nanni Strada – the unlined cloak in wool felt, created for the SportMax collection (1971); the tubular dress without a seam in sight, produced thorugh circular weaving into a single piece (1974) and «Pli-Plà», a paneled travel outfit that can be folded and pressed. Musée de la Mode: tel. +33-1-4720.8523.*

7

## XII edizione del Premio Marisa Bellisario
## *Twelfth Marisa Bellisario Prize*

**Giovanna Mazzocchi** Bordone, Presidente dell'Editoriale Domus, è una delle protagoniste della dodicesima edizione del Premio Marisa Bellisario. Questo riconoscimento fu istituito per onorare la memoria di Marisa Bellisario, manager incisiva e protagonista della realtà industriale italiana che nel 1986 fu definita da *Business Week* "una delle poche con voce a livello nazionale" e che, allo stesso tempo, fu in grado di valorizzare compiutamente il ruolo della donna nell'ambito lavorativo. L'edizione 2000 riflette l'attualità del momento, concentrando la sua attenzione in un settore di grande espansione: la comunicazione. Le motivazioni del premio assegnato a Giovanna Mazzocchi Bordone, selezionata nella categoria imprenditrici insieme a Pina Amarelli, Diana Bracco e Lorenza Pininfarina, stanno nell'"aver saputo raccogliere l'eredità paterna, dimostrando grandi capacità imprenditoriali e spirito d'innovazione nello sviluppo di una politica editoriale di successo".

***Giovanna Mazzocchi*** *Bordone, President of the Editoriale Domus, has been one of the protagonists of the Twelfth Marisa Bellisario Prize. This tribute was set up to honour the memory of Marisa Bellisario, a protagonist of the Italian industrial reality and a dynamic manager that was described by* Business Week *in 1986 as "one of few women with a voice at the national level" and was, at the same time, capable of making the most of the role of the woman in the work place. The 2000 award reflects the relevance of the event to the present, as it focusses our attention on a sector in exponential expansion – communication. The motivations behind the prize assigned to Giovanna Mazzocchi Bordone, selected in the entrepreneurial category together with Pina Amarelli, Diana Bracco and Lorenza Pininfarina, lie in "having known how to handle a paternal legacy, demonstrating great entrepreneurial gifts and a spirit of innovation in the development of a successful publishing policy".*

**7 Abito a pannelli da viaggio «Pli-Plà», un progetto di Nanni Strada del 1994.**
***«Pli-Plà» paneled travel suit designed by Nanni Strada in 1994.***

**8 Giovanna Mazzocchi Bordone, Presidente dell'Editoriale Domus, insieme a Lella Golfo, Presidente della Fondazione Marisa Bellisario.**
***Giovanna Mazzocchi Bordone, President of Editoriale Domus publishing house, with Lella Golfo, President of the Marisa Bellisario Foundation.***

8

## Modernità e regionalismo: l'opera di Barragán in mostra al Vitra
## *Modernity and regionalism: Barragán's work on display at Vitra*

**"Come diventare** moderno e ritornare alle origini": questo il paradosso formulato da Paul Riccœur che può essere applicato con estrema efficacia alla vicenda di Luis Barragán (1902-1988). Vincitore del premio Pritzker nel 1980, Barragán conduce paradossalmente una esistenza marginale, ritagliandosi incarichi di architettura domestica destinati, in parte, a famiglie estremamente facoltose. Nel tempo del grande sviluppo urbanistico di Città del Messico, pur facendo parte di uno stretto circolo di artisti e intellettuali e acquistando progressivamente fama in campo internazionale, non rientra nella rete dei poteri economici e, per dimostrare i propri principi, si applica come imprenditore nella realizzazione di due urbanizzazioni periferiche, il Pedregal e Las Arboledas. Allo stesso tempo, esiste un vuoto di conoscenza nella sua opera, finora condotta soprattutto per immagini, una mancanza a cui il Vitra Design Museum di Weil am Rhein intende sopperire con la mostra "Luis Barragán: la rivoluzione tranquilla", frutto di cinque anni di lavoro da parte dalla Fondazione Barragán. Questa istituzione è nata con l'acquisizione da parte di Vitra dell'archivio dei progetti e di una seconda rilevante collezione, quella delle fotografie di Armando Salas Portugal, per anni suo fotografo e amico personale. Il progetto curatoriale vuole approfondire le componenti meno conosciute – l'attenzione per il progetto ambientale, le relazioni con gli artisti dell'epoca, l'attività come imprenditore – anche attraverso progetti inediti. Dopo il Vitra (fino al 15 ottobre), la mostra andrà a Vienna (Museum für angewandte Kunst, novembre 2000 – gennaio 2001), Londra (Design Museum, marzo 2001 – luglio 2001), Berlino, Rotterdam, Tokyo e Kobe. Vitra Museum: tel. +49-7621 -702.3351, Internet: www.design-museum.de

1

2

3

**1 - 3 Tre opere di Barragán a Città del Messico: le torri della Città Satellite (1957), casa Eduardo Prieto Lopez (1945-1950) e il giardino del parco residenziale del Pedregal de San Angel (1945-1950).**
***Three works by Barragán in Mexico City: the towers of Satellite City (1957), the Eduardo Prieto Lopez house (1945-1950) and the garden of Pedregal de San Angel's residential park (1945-1950).***

***"How to become** modern while returning to origins". That is the paradox formulated by Paul Ricœur, which appears to be particularly applicable to the Luis Barragán's life (1902-1988). Winner of the Pritzker Prize in 1980, Barragán paradoxically led a marginal existence, while carving out commissions to design domestic architecture, part of which was for wealthy families. During the period of the great urban development of Mexico City, even though he was a member of a tight circle of artists and intellectuals and gradually became famous in the international field, he did not get onto the network of economic powers, preferring to set forth his principles by applying his gifts as an entrepreneur to the creation of two urbanized suburban areas – the Pedregal and Las Arboledas. There exists a void, at the same time, in our familiarity with his work, known mainly through images. The Vitra Design Museum in Weil am Rhein intends to do something with their exhibition, "Luis Barragán: the Quiet Revolution", the five year fruit of work by the Barragán Foundation. This institution was born through the acquisition, by Vitra, of the design archive and another important collection of photographs by Armando Salas Portugal, his photographer and personal friend for years. The curatorial project wants to explore the lesser-known components – focusing on environmental design, relations with artists of the era and entrepreneur activity – through unknown designs. After it leaves Vitra (until 15 October), the show will go on to Vienna (Museum für angewandte Kunst, November 2000 – January 2001), London (Design Museum, March 2001 – July 2001), Berlin, Rotterdam, Tokyo and Kobe. Vitra Museum: tel. +49-7621-702.3351, Internet: www.design-museum.de*

## Design e architettura britannica
## *British design and architecture*

**Il programma** estivo del centro Arc en rêve di Bordeaux si concentra fino al 3 settembre su due mostre complementari: da una parte, "Lost & Found" dedicata alle espressioni creative del Brit design (recensita da François Burkhardt nella sezione news, *Domus* novembre 1999) e, dall'altra, "FAT Foa Muf". Sotto questo titolo enigmatico, si nasconde una rassegna delle ultime generazioni operanti nel panorama inglese, entità collettive che significativamente hanno scelto l'attività progettuale di gruppo: FAT (Sean Griffiths, Charles Holland, Sam Jacob ed Emma Davis), Foreign Office Architects (Farshid Moussavi, Alejandro Zaera-Polo) e Muf (Juliet Bidgood, Katherine Clarke, Liza Fior). "Lost & Found" nasce da un'idea di Nick Barley, Stephen Coates e Marcus Field ed è stata allestita da Muf secondo una suddivisione tematica. L'elenco dei pezzi in mostra è vasto e multidisciplinare: circa quaranta esempi che spaziano dal design alla grafica, alle espressioni in video alla moda. "FAT Foa Muf" prende in considerazione l'approccio culturale adottato dai tre raggruppamenti nei riguardi dell'architettura. Essi concentrano la loro attenzione sui cosiddetti "elementi umani prioritari" – identità, desiderio, sensazioni, immaginazione e intelletto – riflettendo il tutto nella scelta e nello sviluppo dei materiali e delle forme. Arc en rêve: tel. +33-556.527.836, fax +33-556-484.520, Internet: www.arcenreve.com

4

***The summer** program at the Arc en rêve center in Bordeaux is concentrating until 3 September on a couple of complementary exhibitions – on the one hand, "Lost & Found", dedicated to the creative expressions of Brit Design (critiqued by François Burkhardt in the news section of the November 1999 issue of* Domus*) and, on the other, "FAT Foa Muf". Hidden under this enigmatic title is a survey of the past few generations operating in the English scenario, collective entities that have significantly chosen group design activity – FAT (Sean Griffiths, Charles Holland, Sam Jacob and Emma Davis), Foreign Office Architects (Farshid Moussavi, Alejandro Zaera-Polo) and Muf (Juliet Bidgood, Katherine Clarke and Liza Fior). "Lost & Found" was born of an idea that occurred to Nick Barley, Stephen Coates and Marcus Field and was prepared by Muf according to a division by themes. The list of pieces on view is vast and multidisciplinary – approximately forty examples that range from design to graphics to video expressions to fashion. "FAT Foa Muf" takes into consideration the cultural approach made use of by the three groups with regard to architecture. They focus their attention on so-called "prioritied human elements" – identity, desire, sensations, imagination and intellect – reflecting it all in their choice and development of materials and forms. Arc en rêve: tel. +33-556.527.836, fax +33-556-484.520, Internet: www.arcenreve.com*

## Nuovi segni per Milano *New signs for Milan*

**Sono stati annunciati** i vincitori del concorso indetto dal *Sole 24 Ore* con lo scopo di tratteggiare la riqualificazione di un'area periferica affetta da fenomeni di degrado urbano. Si tratta di un team di giovani progettisti di Caserta, il Gruppo Suburbia, composto da Michele Moffa, Andrea Santacroce, Paolo Sacco, Mauro Smith, che ha affrontato il tema richiamando una strategia sensibile alla progettazione ambientale e alle preesistenze. Suburbia ha riaperto un tratto di naviglio coperto e costruito un 'bastione' formato da una sequenza di alte torri, ricucendo così con elementi tipici del territorio lombardo un'area sfilacciata nell'architettura e nelle infrastrutture. Il progetto vincitore è stato selezionato all'interno di una rosa formata da dieci proposte progettuali caratterizzate da approcci molto diversi tra loro. Tra i segnalati, vogliamo mettere in evidenza il progetto di Luca Serpaglio "Bastioni" per la sua natura minimale e, allo stesso tempo, monumentalmente evocativa. *Sole 24 Ore*, Internet: www.ilsole24ore.it/nuovisegni

***Announcement** has been made of the winners of the competition launched by* Sole 24 Ore *for outlining the requalification of a suburban area afflicted by urban degradation phenomena. We're talking about a young designers' team from Caserta, the Suburbia Group, consisting of Michele Moffa, Andrea Santacroce, Paolo Sacco and Mauro Smith, who has tackled the theme by calling into play a strategy sensitive to environmental design and preexisting elements. Suburbia has opened up a stretch of covered-over canal and constructed a 'rampart', made up of a high towers' sequence, thus knitting up a raveled area in the architecture and infrastructures there with elements typical of the Lombard territory. The winning project was chosen as part of a selection of ten design offers featuring approaches that differ radically. Among the singled out, we would like to put the spotlight on "Bastioni", a design by Luca Serpaglio, for its minimal and, at the same time, monumentally evocative nature.* Sole 24 Ore*, Internet: www.ilsole24ore.it/nuovisegni*

5

6

7

**4 Sedia «Miss Ramirez» di El Ultimo Grito, 1997.**
***«Miss Ramirez» chair from El Ultimo Grito, 1997.***

**5 Gruppo Suburbia, *Lo spazio delle relazioni*; progetto vincitore del concorso indetto dal *Sole 24 Ore* "Nuovi Segni".**
***Suburbia Group*, The space of relations*; winning design of the "Nuovi Segni" competition announced by* Sole 24 Ore.**

**6 Luca Serpaglio, *Bastioni*; progetto elezionato.**
***Luca Serpaglio*, Bastioni*; selected project.***

**7 Progetto di FAT per il concorso di un ponte intitolato alla memoria della principessa Diana.**
***Design by FAT for a competition involving a bridge dedicated to the memory of Princess Diana.***



## Mostre del Pompidou per i bambini dai sei ai dodici anni
## *Pompidou's shows for children from six to twelve years of age*

**Con la riapertura** del Centre Pompidou di Parigi, i curatori hanno deciso di dedicare uno spazio specifico ai bambini dai sei ai dodici anni. La nuova Galerie des Enfants si pone come obiettivo quello di analizzare temi di quotidianità attraverso proposte inedite di giovani progettisti. La prima di queste iniziative ha coinvolto il gruppo francese Glassex, creato nel 1998 dai designer Matali Crasset, Olivier Peyricot e dalla giornalista Lisa White, che sotto il titolo di "En quête d'objects. Une approche du design prospectif pour les 6-12 ans" ("In ricerca di oggetti. Un approccio del design in prospettiva ai bambini dai 6 ai 12 anni") ha costruito sette installazioni in corrispondenza ad altrettanti momenti della giornata tipo del bambino: svegliarsi, vestirsi, lavarsi, nutrirsi, muoversi, studiare e divertirsi. Questo particolare visitatore viene così invitato a scoprire nuovi comportamenti d'uso e, di conseguenza, tipologie innovative di oggetti. In parallelo, gli atelier creativi consentono ai bambini di sviluppare una visione e una progettualità personale in relazione alle sette funzioni che affollano la vita di tutti i giorni. Fino al 31 agosto. Centre Pompidou: tel. +33-1-4478.1233, fax +33-1-4478.1302.

8

**8, 9 Animazione sul tema 'nutrirsi' all'interno della mostra di "En quête d'objects. Une approche du design prospectif pour les 6-12 ans" allestita dal gruppo Glassex presso il Pompidou di Parigi.**
***Animation on the 'nourishment' theme, part of a show entitled "En quête d'objets. Une approche du design prospectif pour les 6-12 ans", staged by the Glassex group at the Pompidou in Paris.***

***With the reopening** of the Pompidou Center in Paris, the curators decided to dedicate a specific space to children between the ages of six and twelve. The new Galerie des Enfants (children's gallery) has set itself the goal of analyzing everyday themes through offbeat models by young designers. The first of these initiatives involved the Glassex French group, created in 1998 by designers Matali Crasset, Olivier Peyricot and journalist Lisa White, who erected seven installations, each of which was attuned to a phase in the day of a child – waking, dressing, washing, eating, moving around, studying and having fun. The initiative was entitled "En quête d'objets. Une approche du design prospectif pour les 6-12 ans" (Research on objects. An approach to design in perspective for children from 6 to 12 years of age). This visitor was invited to discover new ways of using things and, as a consequence, innovative typologies of objects. At the same time, creative ateliers are making it possible for children to develop a vision and personal design philosophy in relation to the seven functions that throng a child's everyday life. Until August 31. Centre Pompidou: tel. +33-1-4478.1233, fax +33-1-4478.1302.*

9

## La "città dell'automobile" del gruppo Volkswagen a Wolfsburg, Germania
## *Volkswagen group's "automobile city" in Wolfsburg, Germany*

**È interessante notare** la nascita di un duplice fenomeno: l'industria ritorna nel centro della città inteso come luogo di produzione e costruisce per i suoi clienti e consumatori una 'nuova città'. Entrambi i progetti sono evidenti reazioni della Volkswagen all'inasprimento della situazione economica, conseguenza della globalizzazione nei settori del mercato del lavoro per personale altamente qualificato e nella lotta per l'acquisizione di nuovi clienti. Infatti, a partire dall'autunno 2000, la nuova officina di montaggio a Dresda produrrà su più piani dimostrando così che il consumo di superficie da parte dell'industria non aumenta in continuazione ma che, al contrario, si abbassa rapidamente con l'incremento della produttività, aprendo nuove prospettive al centro urbano e alle sue funzioni. Allo stesso tempo la nuova "città dell'automobile" di Wolfsburg mostra che la Volkswagen vuole e deve assecondare in modo massiccio la domanda dei consumatori e curare il legame con i clienti. Il motivo per gli enormi investimenti in una città dell'automobile concepita come "parco tematico" è evidente: l'aumento delle ordinazioni via Internet, i cui effetti devono essere valutati in anticipo, ha bisogno, secondo l'opinione dei manager, di una controparte concreta, materiale, di un segno visibile, che serva da orientamento per il cliente, che susciti fiducia e che gli trasmetta in modo emotivo e simbolico la sua appartenenza a un gruppo la cui politica è determinata da invisibili movimenti di mercato e che non si dedichi più soltanto al perfezionamento del 'maggiolino'. Questa era l'immagine tradizionale, un po' noiosa della Volkswagen. Tutto ciò è cambiato profondamente. Nello stesso gruppo si trovano oggi anche la Bentley-Rolls-Royce, la Seat, la Skoda, l'Audi e la Lamborghini. Si deve conservare la loro identità e sfruttare il loro fascino per nobilitare la Volkswagen, ma allo stesso tempo la casa madre deve rendere credibile il suo ruolo di guida. Bisogna quindi rappresentare unità e molteplicità; differenza e totalità organica. Che cosa c'è di meglio di una metafora urbana? L'idea di Gunter Henn ha convinto subito i manager della Volkswagen. Nella città dell'automobile padiglioni diversi simboleggiano tutte le marche automobilistiche del gruppo VW. La Bentley è così raffinata che il suo edificio si innalza leggero a metà da un cumulo di terra; la Lamborghini esibisce la sua immagine maschilista, mentre il padiglione della Volkswagen con il suo costruttivismo severo rimanda all'ambizione dei costruttori d'auto. Se l'edificio della Audi, così come l'autorappresentazione della marca stessa, ha un tocco di indescrivibile normalità, la Seat e la Skoda sono raffigurate in modo folcloristico e fanno rivivere ricordi di viaggi in Spagna e nella Repubblica Ceca. Gli edifici sono costruzioni leggere, gli interni possono essere sostituiti velocemente, l'intera costruzione può essere facilmente sgomberata nel caso in cui si dovesse vendere una marca. Nonostante i loro limitati orizzonti temporali i padiglioni trasmettono una pretesa di individualità e di durata provvisoria. Particolari di moda non disturbano il critico, al contrario, per lui è importante, citando liberamente da Baudelaire, "strappare alla moda ciò che di poetico è contenuto nel transitorio, estrarre l'eterno dall'effimero". Il paesaggio incornicia i padiglioni e l'acqua li separa nuovamente. Essi sono delimitati a sud dai volumi del forum del gruppo Volkswagen (con cinema, presentazioni tecniche, ristoranti, piazza centrale); a ovest dal museo dell'automobile e alberghi; a nord dalle torri delle automobili e, infine, a est dal centro assistenza clienti, dove i compratori e le loro famiglie possono ritirare i loro nuovi acquisti parcheggiati in precedenza nelle torri. Si prevede un afflusso di circa un milione di visitatori all'anno. Il progetto e la sua esecuzione sono stati affidati all'architetto prof. Gunter Henn. Per i progetti dei singoli padiglioni sono stati chiamati a partecipare altri architetti: per la Skoda Boris Sipek di Praga, per la Seat Fernando Arribas di Barcellona e per la Volkswagen Furneaux Stewart di Londra e Gruentuch & Ernst di Berlino. È importante inoltre citare il fatto che la Autostadt GmbH non ha completamente lasciato nelle mani degli architetti il suo "centro di competenze e di eventi" che secondo le dichiarazioni del suo direttore Otto F. Wachs diventerà esemplare unico di un "forum mondiale della mobilità automobilistica". Ai progettisti sono stati affiancati architetti d'interni, designer e artisti che hanno espresso la relativa "filosofia del prodotto e dell'azienda" senza trascurare il divertimento.

*Günther Uhlig*

1

2

3



***It's intriguing to observe*** *the birth of a dual phenomenon. Industry is going back to the center of the city, interpreted as a place of production, and is building a "new city" for its customers and consumers. Both projects are, obviously, Volkswagen's reaction to the worsening of the economic situation, as a consequence of the globalization process taking place in work market sectors for highly qualified personnel and in the fight for the acquisition of new customers. Starting in the fall of 2000, the new assembly factory in Dresden will produce on several floors, thus proving that surface consumption on the part of industry does not keep increasing on a nonstop basis but rather, on the contrary, plunges rapidly in inverse proportion to the upswing in productivity, thus opening up new prospects to the urban center and its functions. At the same time, the new "automobile city" in Wolfsburg is showing that Volkswagen wants to and must satisfy demand on a saturation basis and nurture their ties with customers. The ulterior motive behind the enormous investments in an automobile city conceived as a "theme park" is obvious. The increase in orders via the Internet, whose effects should be evaluated in advance, needs, according to the manager's opinion, a tangible, material counterpart, with a visible sign, which acts as orientation for the customer, inspires confidence in him and transmits, in a symbolic and emotive way, his membership in a group whose policy is determined by invisible market movements and which is no longer dedicated exclusively to improving on the 'maggiolino' mini-car. This was the traditional, rather boring image of the Volkswagen. All of it has undergone a profound change. You will find in the same group these days Bentley-Rolls-Royce, Seat, Skoda, Audi and Lamborghini. Their identity should be preserved and their charm exploited to give the Volkswagen more class. At the same time, however, the parent company should make its role as a guide credible. We must therefore represent units and multiplicities; differences and organic totalities. What's better than an urban metaphor? Gunter Henn's idea convinced the Volkswagen managers at once. In automobile city, various pavilions symbolize all the automobile trademarks in the VW group. The Bentley is so refined that its edifice rises weightlessly out of the midst of a land mass. The Lamborghini flaunts its macho image, while the Volkswagen pavilion, with its severe constructivism, is redolent of the ambition of automobile manufacturers. If the Audi building, like the self-representation of the trademark itself, has a touch of indescribable normality, the Seat and Skoda are depicted in a folkloristic manner and bring back memories of trips to Spain and the Czech Republic. The buildings are light constructions, their interiors can be quickly replaced and the entire structure can be easily gotten out of the way, if a trademark should be sold. In spite of their limited temporal horizons, the pavilions exude a claim to individuality and provisional duration. Fashion details don't bother the critic. On the contrary, it's important for him, to quote freely from Baudelaire, "to strip fashion of anything poetic there may be in the transitory, pulling the eternal out of the fleeting". The pavilions are framed by the landscape, and they are separated again by water. They are bounded on the south by the volumes of the Volkswagen group (with movies, technical presentations, restaurants and central square); to the west by the automobile museum and hotels; to the north by the automobile towers and, lastly, to the east, by the customer assistance center, where buyers and their families can pick up their new purchases, parked beforehand in the towers. An inflow of roughly a million visitors per year has been predicted. The project and its execution have been put in the hands of architect prof. Gunter Henn. Called in to partecipate to the designs of individual pavilions were other architects – Boris Sipek of Prague for Skoda, Fernando Arribas of Barcelona for Seat and Furneaux Stewart of London and Gruentuch & Ernst of Berlin for Volkswagen. It's important, moreover, to mention the fact that Autostadt GmbH did not leave its "center of skills and events" in the hands of the architects. According to statements by its director, Otto F. Wachs, it will become the only known exemplar of a "world automobile mobility forum". Designers were backed by interior architects, designers and artists, who expressed the relative "philosophy of product and company" without neglecting the fun aspect.*

*Günther Uhlig*

4

**1 Padiglione Seat (progetto di Henn con la collaborazione di Fernando Arribas).**
***Seat pavilion (project by Henn with the collaboration of Fernando Arribas).***

**2, 3 Museo dell'Automobile di Wolfsburg: vista, sezione e pianta (progetto di Henn).**
***Car's Museum in Wolfsburg: view, section and plan (project by Henn).***

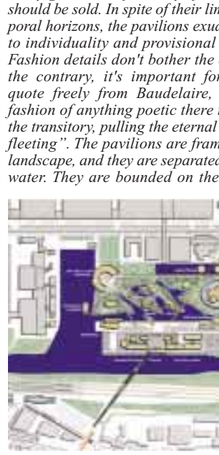
**4 Padiglione Volkswagen (progetto di Henn con la collaborazione di Furneaux Stewart e Gruentuch & Ernst).**
***Volkswagen pavilion (project by Henn with the collaboration of Furneaux Stewart and Gruentuch & Ernst).***

**5 Planimetria generale.**
***General siteplan.***

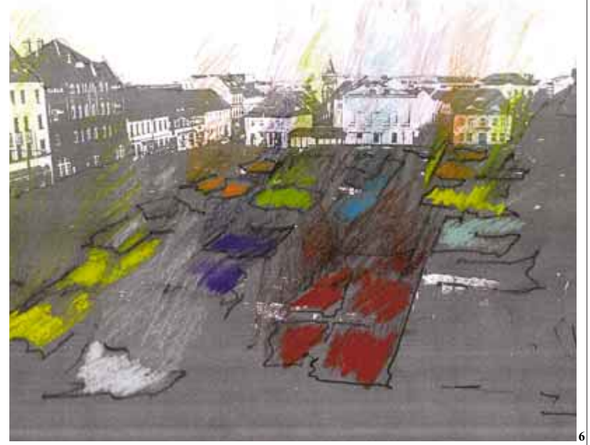


## Nuova luce per Brandeburgo
## *New light for Brandenburg*

**Città di antica** fondazione, mossa da una ragnatela di canali, Brandeburgo intende rientrare in possesso di un ruolo da protagonista attraverso una strategia fatta di una variegata programmazione culturale e di interventi di recupero urbano. A questo proposito, l'architetto torinese Leonardo Mosso è stato coinvolto nel progetto "Das leuchtende Brandenburg" articolato in una serie di installazioni luminose che, posizionate in luoghi significativi, avranno il compito di modificare visivamente e sensorialmente l'approccio alla città. La prima di queste 'sculture' di luce ha interagito con la struttura architettonica di un'antica abbazia cistercense, il monastero di St. Pauli; Mosso ha infatti immaginato una struttura di lampade colorate Tecnolux che si arrampica lungo un'alta finestra di questa bellissima chiesa medievale priva di tetto. Gli interventi successivi avranno una loro compiutezza nel progetto della zona archeologica chiamata Neustadtischer Markt che trasformerà un'area abbandonata nel nuovo "Teatro di Luce" di Brandeburgo. L'intervento di Mosso deriva da un piano complessivo nato per iniziativa del Theater Brandeburg.



5



6

***City whose founding*** *dates back centuries, crisscrossed by a cobweb of canals, Brandenburg intends to get back its role as a protagonist by means of a strategy consisting of variegated cultural planning and urban reclamation jobs. To accomplish this, an architect from Turin by the name of Leonardo Mosso became involved in "Das leuchtende Brandenburg" (gleaming Brandenburg) project, which was divided into a series of luminous installations which, when positioned in important places, will have the job of changing people's approach to the city both visually and sensorially. The first of these sculptures in light interacted with the architectonic structure of an old Cistercian abbey, St. Paul's Monastery. Mosso imagined, in fact, a structure of colourful Tecnolux lamps, which climb along a tall window in this breathtaking medieval church without a roof. Subsequent work on the church will culminate in the design of an archaeological area dubbed Neustadtischer Markt, which will transform an abandoned area into the new Brandenburg "Theater of Light". The work being done by Mosso springs from an overall plan, which was born through an initiative by the Brandenburg Theater.*

**6 Schizzo progettuale dell'area archeologica di Brandeburgo, Neustadtischer Markt. L'installazione luminosa progettata da Leonardo Mosso sarà realizzata con lampade Tecnolux.**
***Design sketch of the Brandenburg archaeological area, Neustadtischer Markt. The luminous installation designed by Leonardo Mosso will be created through a use of Tecnolux lamps.***

smeg
tecnologia che arreda

SMEG S.p.A.
Guastalla (RE) - Italy - Tel. 0522 837777
Fax Italy 0522 825430 - 838730
Fax Export 0522 838384 - 826812 - 837836
www.smeg.it

Show Room
Corso Monforte 30/3
20122 Milano
Tel. 02 76004848 - Fax 02 76004849

Distributed in Belgium by:
N.V. SMEG BELGIUM S.A.
Veurtstraat 73/2 - 2830 Breendonk
Tel. (0) 3 8669696 - Fax (0) 3 8860666
www.smeg.be

Distributed in France by:
SMEG FRANCE SA
15 allée Paul Langevin
76230 Bois Guillaume
Tel. (0) 235 121414 - Fax (0) 235 607077
www.smeg.fr

Distributed in Great Britain by:
SMEG (UK) LTD
87 A Milton Park, Abingdon
Oxon OX14 4RY
Information line:
Tel. (0) 8708 437573 - Fax (0) 8708 464040
www.smeguk.com

Distributed in Spain by:
SMEG ESPAÑA, S.A.
c/ Central, 28 - Pol. Ind. La Ferreria
08110 Montcada i Reixach (Barcelona)
Tel. (9) 3 5650250 - Fax (9) 3 5644310
www.smeg.es

Distributed in Germany by:
SMEG Hausgeräte GmbH
Nobelstraße 7
D-76275 Ettlingen
Tel. (0) 7243 761770 - Fax (0) 7243 761779
www.smeg.de

Distributed in Australia by:
OMEGA APPLIANCES PTY LTD
2-8 Baker Street
NSW Botany 2019
Tel. (0) 2 93845678 - Fax (0) 2 96665529

Distributed in Cyprus by:
EMILIOS ELIADES LTD
17, Kalamon Street,
Strovolos
New Industrial Estate - Nicosia
Tel. 2 486565 - Fax 2 482476

Distributed in Denmark by:
WITT HVIDEVARER
Th. Nielsens Gade, 11
7400 Herning
Tel. 97 222323 - Fax 97 214823

Distributed in Greece by:
D. PETROULAKOS S.A.
29 Lavrion Ave.
15344 Glyka Nera - Athens
Tel. 1 6048501 - Fax 1 6048495

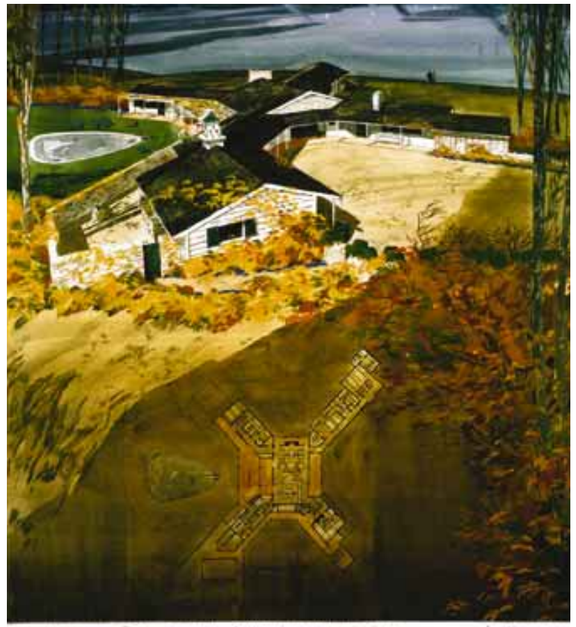
Distributed in Holland by:
ARCHITECNICA
Nieuwendammerdijk 536a
1023 BX Amsterdam
Tel. (0) 20 6344128 - Fax (0) 20 6323819

Distributed in Hong Kong and China by:
GRAND INTL INVESTMENTS CO. LTD
Kwai Tak Industrial Centre Block 2, 4/F
Flat A-E 15-33 Kwai Tak Str.,
Kwai Chung N.T. - Hong Kong
Tel. 24109033 - Fax 24851813

Distributed in Malta by:
FORESTALS APPLIANCES LTD
The Strand - Sliema SLM07
Tel. 344700 - Fax 344709

## Rinnovamento a Santa Barbara *Renovation in Santa Barbara*

**La ristrutturazione** del Santa Barbara Art Museum dell'Università di California, recentemente completata a opera di Brenda Levin e Associates, promette di rendere più accessibile agli studiosi e al grande pubblico quello che è uno dei tesori più preziosi dell'Università: la Collezione di Architettura e Design, iniziata da David Gebhard nel 1963. Comprende oggi ben 850.000 voci: fra queste, gli archivi di Irving Gill, R.M. Schindler, Cliff May, Kem Weber e Albert Frey. Molti disegni, fotografie d'epoca e plastici sono già stati pubblicati in volumi o esposti in mostre importanti, ma Kurt Helfrich, curatore della collezione, vuole trovare nuovi modi per arricchirla e accrescerne l'utilità, con l'intento finale di digitalizzare tutte le immagini e passarle su Internet. Helfrich sta inoltre collaborando con il Museo d'Arte Contemporanea di Los Angeles alla grande mostra su Schindler che sarà inaugurata all'inizio del 2001, e contemporaneamente si occupa di due ricerche personali: una su Irving Gill, che sarà resa pubblica nel 2003, e una su Mayan, l'architetto al quale Gianni Agnelli affidò l'incarico di costruire una fattoria 'californiana' in una località nei pressi di Torino. C'è poi un altro tema che appassiona Helfrich, ed è la città di Santa Barbara, che fu ricostruita in molte sue parti in stile spagnolo durante il movimento storicista romantico degli anni Dieci e Venti del Novecento. Ma quella che, ottant'anni fa, era una forma espressiva vitale, oggi non è altro che acritica adesione a una serie di regole che impongono di rivestire di fantasiosi panni 'spagnoli' ogni edificio che si costruisce nel centro della città, senza tenere alcun conto della sua scala e dell'uso. Per stimolare nuove idee, il Santa Barbara Art Museum si è unito alla locale sezione dell'AIA per lanciare un concorso in due fasi sul tema del futuro del centro storico. La prima serie di proposte, di sette scuole di architettura del luogo, sarà esposta nel museo dal 28 luglio al 3 settembre in una mostra intitolata "[Re]Visioning Chapala: Architects Imagine 21th-Century Santa Barbara" ([Ri]Vedere Chapala: gli architetti immaginano la Santa Barbara del Ventunesimo secolo). Vi figureranno i disegni visionari di George Washington Smith e di altri architetti Beaux-Arts, insieme a nuovi piani e plastici. Un secondo concorso, aperto ad architetti che praticano la professione, potrebbe innescare il movimento di ricostruzione che darà nuovo vigore a Chapala Street. UCSB Art Museum, Santa Barbara: tel. +1-805-8933.013; ADC Art & Design Collection, tel. +1-805-8932.724. *Michael Webb*



1

2

**1 Cliff May,** ***Prospettiva a volo d'uccello e pianta della residenza per James Wallington*****; Malibu, California (1945-1946). Disegno di Chris Choate. Collezione di Architettura e Design del Museo della Università della California, Santa Barbara.**
***Cliff May,*** **Bird's Eye Perspective and Plan of Residence for James Wallington*****; Malibu, California (1945-1946). Rendering by Chris Choate. Architecture and Design Collection University Art Museum, UCSB.***

**2 Rudolph M. Schindler,** ***Prospettiva della residenza per Henry Braxton e Viola Brothers Shore*** **(progetto); Playa del Rey, California (1928-1930). Collezione di Architettura e Design del Museo dell'Università della California, Santa Barbara.**
***Rudolph M. Schindler,*** **Perspective Elevation of Residence for Henry Braxton and Viola Brothers Shore** ***(project)*****; Playa del Rey, California (1928-1930). Architecture and Design Collection University Art Museum, UCSB.***

***The newly completed*** *renovation, by Brenda Levin and Associates, of the University of California Santa Barbara Art Museum promises to make one of its greatest treasures more accessible, to scholars and the general public. The Architecture and Design Collection, which was begun by the late David Gebhard in 1963, now comprises 850,000 items, including the archives of Irving Gill, R. M. Schindler, Cliff May, Kem Weber, and Albert Frey. Many of these drawings, vintage photographs and models have appeared in books and in major exhibitions, and curator Kurt Helfrich intends to find new ways of enriching this resource and increasing its utility with the eventual goal of digitalizing the images and putting them on the Internet. He is collaborating with the Los Angeles Museum of Contemporary Art on their major Schindler exhibition, which will open in early 2001, and he is preparing his own surveys of Gill, in 2003, and of Mayan architect who was commissioned by Gianni Agnelli to build one of his signature California ranch houses on a site near Turin. Helfrich is also intent on reaching out to the city of Santa Barbara, which was extensively rebuilt in Spanish style as part of the romantic historicist movement of the 1910s and 1920s. What was, eighty years ago, a vital form of expression has become an unthinking adherence to a set of rules, which mandate that every downtown building must don Spanish fancy dress in denial of its scale and purpose. To stimulate fresh thinking, the University Art Museum has collaborated with the local chapter of the AIA to commission a two-part competition for the future of the historic core. The first set of urban design proposals, by seven local architectural schools, "[Re]Visioning Chapala: Architects Imagine 21st-Century Santa Barbara", will be exhibited at the museum, July 28th - September 3rd. Visionary drawings by George Washington Smith and other Beaux-Arts architects will be shown alongside the new plans and models. A second competition, for practicing architects, may generate actual construction to reinvigorate Chapala Street. UCSB Art Museum, Santa Barbara: tel. +1-805-8933.013; ADC: tel. +1-805-8932.724.* Michael Webb

## Tendence 2000 a Francoforte *Tendence 2000 in Frankfurt*

**25-29 agosto:** queste le date di Tendence, la più importante fiera mondiale riservata ai beni di consumo. Ospite del complesso fieristico di Francoforte, Tendence si presenta in compagnia di una nuova divisione, Museum Expressions, creata con l'intento di fornire un panorama specializzato del comparto articoli per istituzioni e negozi museali. A questa iniziativa si affiancano tre saloni tematici: "Domus & Lumina" (mobili, accessori per la casa, tessili e lampade decorative), "Präsent & Carat" (articoli da regalo, artigianato) e "Tavola & Cucina ". Inoltre, Tendence dedica una particolare attenzione alle avanguardie del presente, che vengono approfondite dalle mostre "Intimate", curata da Fransiska Kessler, e "Open", allestita da Matali Crasset. Quest'ultima analizza una nuova condizione esistenziale provocata dal sovrapporsi di stati, nel passato separati: lavoro, relax e divertimento. Messe Frankfurt: tel. +49-69-75750, fax +49-69-7575.6433, Internet: www.messefrankfurt.com

***25-29 August:*** *these are the dates of Tendence, the world's most important fair for the consumer goods sector: A guest of the Frankfurt fair complex, Tendence is putting in an appearance, in the company of a new division, Museum Expressions, which was created for the purpose of supplying a specialized scenario of the sector of items for institutions and museum stores. In addition to this initiative, there will be three theme shows – "Domus & Lumina" (furniture, accessories for the home, textiles and decorative lamps), "Präsent & Carat" (gift items, handicrafts) and "Table & Kitchen". Tendence is dedicating, moreover, a great deal of attention to the avantgardes of the present, which will be explored in depth by "Intimate", a show curated by Fransiska Kessler, and "Open", staged by Matali Crasset. The latter will analyze a new existential condition, brought about by an overlap of states that were separate in the past – work, relaxation and amusement. Messe Frankfurt: tel. +49-69-75750, fax +49-69-7575.6433, Internet: www.messefrankfurt.com*





## "Making Choices": ventiquattro mostre al MoMA di New York *"Making Choices": twenty-four shows at New York's MoMA*

**Le ventiquattro mostre** che a ragione vanno sotto il titolo "Making Choices" (Scegliere) riflettono una delle sfide in cui i curatori Peter Galassi, Robert Storr e Anne Umland si sono impegnati per presentare la collezione d'arte del Ventesimo secolo del MoMA, così ricca di lieviti e fermenti, a un pubblico ormai abituato a scegliere attraverso il comando a distanza. Le idee più profonde e stimolanti del secolo appena trascorso sono rese accessibili da queste mostre-assaggio, con le quali si conferma la posizione del MoMA di 'magazzino' eccellente dell'arte moderna. Nella disseminazione apparentemente casuale di titoli e temi, l'automobile, la cinepresa e l'aeroplano riemergono continuamente come mezzi che portano a nuovi modi di vedere e come fonte materiale di quella moltitudine di movimenti artistici divergenti e ri-convergenti che hanno caratterizzato l'arte moderna fra il 1920 e il 1960. Piccole mostre individuali su Arp, Louis Kahn, Giorgio Morandi, Man Ray e Cartier-Bresson sono disseminate fra le mostre che trattano di temi più ampi. Una delle più incisive concettualmente è "Walker Evans & Company", in cui l'automobile – simbolo di libertà ma anche della omogeneizzazione originata dalla catena di montaggio – è presentata appunto come uno degli otto soggetti attraverso i quali gli artisti esprimono poeticamente la dialettica della vita americana del Ventesimo secolo. In un "Nuovo piano dei modelli di traffico per il centro storico di Filadelfia", Louis Kahn si sforza di riconciliare l'uomo, misura della città, con l'automobile, misura dei proliferanti sobborghi. "Il sogno dell'utopia, l'utopia del sogno", "Grafica-Fotografia" e "Vita moderna 1 e 2" sviluppano ulteriormente questi temi. "Vedere doppio" illustra l'impatto del vetro sul modernismo, esplorando le sue due proprietà parallele: la trasparenza e la capacità di riflettere. E infatti negli edifici di Mies il vetro è chiarezza e trasparenza, mentre nelle fotografie di Atget sui riflessi nelle finestre esso serve a sovrapporre realtà multiple. Questi fenomeni a loro volta influiscono sui nuovi e diversi approcci degli artisti alla pittura, da Picasso e Miró a Pollock, Rauschenberg e Sol LeWitt. La serie di mostre culmina con "Scienza inutile", brillante collezione di oggetti, film e giochi di ironia che sintetizzano la vita moderna. Un assortimento di casse dedicate all'Università della Patafisica, "la scienza delle soluzioni immaginarie", è il pezzo centrale, ed è circondato dagli studi di Duchamp sull'"ottica di precisione", dalle fotolitografie di Pol Bury e da opere di Calder, Alfred Jansen, Matthew Barney, Cildo Meireles e Nancy Graves. Come omaggio contemporaneo alle "Tre opere per il giardino delle sculture di Abby Aldrich Rockefeller" di Buckminster Fuller, il MoMA ha commissionato a Shigeru Ban l'installazione di un graticcio ad arcate gettato sopra i 26 metri di larghezza del giardino. Un paradosso pervade comunque questa serie di mostre: ed è che l'impegno appassionato e l'anelito del Ventesimo secolo verso la ragione, l'efficienza e la raffinatezza tecnologica hanno in qualche modo fornito la base per un'evoluzione del MoMA da eminente foro di scambio culturale e intellettuale a "centro commerciale" che tratta le origini della modernità. Museum of Modern Art, New York: tel. +1-212-7089.400; fax +1-212-7089.889, Internet: www.moma.org *Suzan Wines*

3

4

5

***The 24 exhibitions*** *that comprise the aptly titled "Making Choices" are a reflection on the challenge faced by curators Peter Galassi, Robert Storr and Anne Umland to present MoMA's seminal collection of 20th century art to an audience in the habit of making choices by remote control. The past century's most profound and challenging ideas are made easily accessible in these bite-size exhibitions, reasserting MoMA's position as the preeminent repository of Modern Art. Among the seemingly random smattering of titles and topics, the car, camera and airplane continually re-emerge as a means to new ways of seeing and source material for the multitude of divergent and re-convergent artistic movements that have defined modern art between 1920-60. Small individual shows focusing on Arp, Louis Kahn, Giorgio Morandi, Man-Ray and Cartier-Bresson are interspersed among the larger theme exhibits. One of the conceptually strongest shows is "Walker Evans & Company" in which the automobile, simultaneous symbol of freedom and assembly-line homogenization is just one of eight themes through which artists poetically expose the dialectics of 20th century American life. In a "New Plan for Traffic Patterns in Philadelphia's Historic Center", Louis Kahn endeavors to reconcile man as measure of the city with the car as measure of the proliferating suburbs. "The Dream of Utopia/Utopia of the Dream", "Graphic-Photographic" and "Modern Living 1 and 2" further develop these themes. "Seeing Double" focuses on the impact of glass in modernism, exploring its parallel properties of transparency and reflectivity. In Mies's buildings glass provides clarity, while in Atget's photographs of window reflections it serves to superimpose multiple realities. These phenomena in turn inform a diversity of new approaches to painting from Picasso and Miró to Pollock, Rauschenberg and Sol LeWitt. The exhibition series culminates in "Useless Science", a brilliant collection of objects, films and ironies to sum up modern life. An array of cases devoted to The College of Pataphysics, "science of imaginary solutions", is the centerpiece, surrounded by Duchamp's studies in "precision optics", photo-lithographs by Pol Bury, and works by Calder, Alfred Jansen, Matthew Barney, Cildo Meireles, and Nancy Graves. In a contemporary tribute to Buckminster Fuller's "Three Structures for the Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden", MoMA has commissioned Shigeru Ban to install an arched trellis made of papertubes spanning the 26 meters wide garden. The predominant irony underlying the whole collection of exhibits is that the 20th century's passionate commitment to reason, efficiency and technological sophistication has somehow provided a basis for the museum's evolution from distinguished forum for cultural and intellectual exchange to "shopping mall" of modern origins. Museum of Modern Art: tel. +1-212-7089.400, fax. +1-212-7089 .889, Internet: www.moma.org* Suzan Wines

**3 Shigeru Ban,** ***L'arco di carta*****; installazione presso il giardino delle sculture Abby Aldrich Rockefeller, MoMA (foto Judith Turner, ©MoMA).**
***Shigeru Ban,*** **A Paper Arch*****; installation in the MoMA's The Abby Aldrich Rockfeller Sculpture Garden (photo Judith Turner, ©MoMA).***

**4 Walker Evans,** ***Chiesa negra*****, South Carolina 1936; donato da Willard Van Dyke (foto MoMA).**
***Walker Evans*****, Negro Church,** ***South Carolina 1936; gift of Willard Van Dyke (photo MoMA).***

**5 Louis Kahn,** ***Progetto per un centro civico*****, Filadelfia 1957; donato dall'architetto. Collezione MoMA (foto MoMA).**
***Louis Kahn*****, Civic Center's project,** ***Philadelphia 1957; gift of the architect. MoMA's collection (photo MoMA).***

## Il futuro delle comunicazioni a misura d'uomo
## *The future of communications tailored to a man's measure*

**La nonna è in treno.** Sfogliando una rivista è attratta dalla pubblicità di un ristorante. Il suo dispositivo scannerizza l'immagine, evidenzia il numero di telefono, affinchè lei possa comporlo. Al ristorante non risponde nessuno, così la nonna lascia una prenotazione registratata per la serata. Più tardi sul suo display riceve un messaggio di conferma dal ristorante, con allegata una piantina che ne mostra l'ubicazione. È solo uno dei progetti messi a punto da Philips Consumer communications (Pcc) in collaborazione con Philips Design, sul futuro delle comunicazioni. Si tratta di "Connected Pl@net", il nuovo progetto di design strategico che ha portato all'elaborazione di prototipi di prodotti e servizi intelligenti, personalizzati su contesti di vita reale. Ma il processo non è compiuto. Con la presentazione di "Connected Pl@net" Philips stimola l'immaginazione, presenta scenari futuri in cui la tecnologia, con molta discrezione, serve a migliorare la qualità di una vita sempre più 'nomade' non solo per i giovani ma per tutti. E si aspetta suggerimenti, critiche, opinioni. In sostanza apre un dialogo con il pubblico, dagli operatori ai media ai consumatori, per definire un futuro delle comunicazioni sempre più a misura d'uomo. Solamente sulla base dei risultati ottenuti attraverso il coinvolgimento degli interessati, Pcc svilupperà la strategia e quindi i nuovi prodotti. I prototipi realizzati rispondono alle nuove tendenze socio-culturali individuate da Philips in precedenti studi e analisi: la ricerca di un nuovo equilibrio tra vita frenetica e bisogno di calma e relax, uniti alla sensazione di avere la situazione sotto controllo. Il consumatore chiede prodotti che lo mettano in collegamento con il resto del mondo, ma che 'sappiano' anche quando non vuole essere disturbato. Una sorta di esperienza totale che stimoli tutti i sensi del corpo umano e non solo l'udito e la vista. I nuovi dispositivi, grazie alla crescente miniaturizzazione, potranno essere sempre più personalizzati. Per informazioni, Internet: www.philips.com/connected

Antonia Jacchia

1

2

***Grandma's on the train.*** *Leafing through a magazine, she is drawn to an ad for a restaurant. Her device scans the image, displaying the telephone number, so that she can dial it. No one answers at the restaurant, so Granny leaves her reservation for the evening on the answering machine. Later on, she receives a message of confirmation from the restaurant, with a map annexed to it to show her where the restaurant is. It's only one of the designs developed by Philips Consumer Communications (Pcc) in collaboration with Philips Design, on the future of communications. We're talking about "Connected Pl@net", the new strategic design plan that has led to the processing of prototypes of smart products and services, customized in tune with real life contexts. But the process has not been completed. Through their presentation of "Connected Pl@net", Philips stimulates your imagination, presents future scenarios in which technology, with a heaping dose of discretion, is helping to improve the quality of a life that is becoming more 'nomad' every day, not just for youngsters, but everyone in general. And it expects to get suggestions, criticisms and opinions. What it is doing, essentially, is opening up a dialogue with the public, by operators, and with the media and consumers, to define a future of communications which is increasingly fine-tuned to the measure of man. It is only on the basis of results obtained through the involvement of those interested, that Pcc will be able to develop a strategy and, hence, new products. Prototypes created respond to the new socio-cultural trends pinpointed by Philips in previous studies and analyses – the search for a new balance between a frenetic life and the need for calm and relaxation, together with a feeling of having the situation under control. The consumer is asking for products that put him in connection with the rest of the world, but which also 'know' when he doesn't want to be bothered. A sort of total experience that stimulates all the senses in the human body – not just hearing and sight. The new devices, thanks to their growing miniaturization, can be customized to an ever greater degree. For information, Internet: www.philips.com/connected* Antonia Jacchia

## Una maniglia per il Terzo Millennio
## *A handle for the Third Millennium*

**Lo scorso anno,** in occasione del 70° anniversario della propria fondazione, Ghidini Pietro Bosco S.p.A. ha indetto il concorso internazionale di disegno industriale "La Maniglia per il Terzo Millennio". Destinato al progetto di una nuova maniglia per porte e finestre, il concorso si è articolato in due sezioni, la prima rivolta ad architetti e designer profesionisti, la seconda a studenti di scuole, istituti e università d'arte, architettura e design. Vincitori della prima sezione sono risultati Matteo Baroni e Fabio Valeriani di Firenze, i quali hanno progettato "Infinita", una maniglia innovativa che integra in un solo oggetto la placca e la leva di manovra; "Natura 1" di Andreas Weckemann, tedesca, si è aggiudicata il secondo premio; il terzo premio è stato poi assegnato a "Joystick" di Claudio Pagani, di Cogoleto. Quanto alla sezione studenti, è stato giudicato meritevole del primo premio, su 66 partecipanti, il progetto "Uturn" di Louise Emile Schmidt, appartenente alla Danmarks Designskole di Copenaghen. Ghidini: tel. +39-030.89691, fax +39-030.8960.333.

3

***Last year,*** *in commemoration of the 70th anniversary of its founding, Ghidini Pietro Bosco S.p.A. announced an international industrial design competition dubbed "Handles for the Third Millenium". Organized to discover a design for a new handle for doors and windows, the competition was divided up into two sections, the first aimed at professional architects and designers, the second at students of schools, institutes and universities of art, architecture and design. Winners of the first section were Matteo Baroni and Fabio Valeriani of Florence, who designed "Infinita", an innovative handle that combines plaque and maneuver lever into one, single object. "Nature 1" by Andreas Weckemann, from Germany, was declared the winner of the second prize, while third prize was awarded to "Joystick" by Claudio Pagani of Cogoleto. As for the student section, the "Uturn" design by Louise Emile Schmidt, a student at the Danmarks Designskole in Copenhagen, was judged the winner of first prize out of 66 participants. Ghidini: tel. +39-030.89691, fax +39-030.8960.333.*

## Tra Marocco e Spagna: i gioielli di Chus Burés ***Between Morocco and Spain: jewelry by Chus Burés***

4

**Il designer catalano** Chus Burés ha presentato a Milano, durante il Salone del Mobile, una selezione dei suoi lavori, pezzi ricercati che dimostrano un forte interesse per l'interpretazione contemporanea di antiche tecniche di arte orafa. Partendo dai gioielli in oro realizzati nel 1997 in collaborazione con alcuni artigiani del Siam, si passa al servizio di posate in argento «TG-943» ispirata ai segni calligrafici orientali per arrivare alla collezione «Vol de Nuit». Quest'ultima nasce da un incontro importante, quello con il Marocco. A questo proposito, Paul Bowles, suo mentore nel progetto, ha scritto: "La creatività può sorgere da qualsiasi riferimento e il Marocco gli serve come punto di ispirazione. Chus Burés utilizza ciò che esiste qui per creare qualcosa di nuovo. Ma la sua arte è dentro se stesso". Burés che ama la trasversalità tra le discipline ha collaborato con numerosi artisti, tra i quali la scultrice francese Louise Bourgeois. Affascinato dal cinema, disegna oggetti per le produzioni cinematografiche di Pedro Almodóvar e Bigas Luna. La mostra è stata tratteggiata da un commento fotografico di Alberto Garcia Alix.

***Catalan designer*** *Chus Burés presented in Milan, during the Salone del Mobile furniture show, a selection of his works, sophisticated pieces that provide proof of an intense interest in the contemporary interpretation of ancient gold-working techniques. Starting with jewels in gold created in 1997, in collaboration with a number of artisans from Siam, one moves on to a set of tableware in silver coded «TG-943», inspired by oriental calligraphic signs, climaxed by the «Vol de Nuit» collection. The latter was born of an important encounter with Morocco. In this regard, Paul Bowles, his design mentor, wrote: "Creativity can spring, unbidden, from any source, and Morocco is useful as an area of inspiration. Chus Burés makes use of what he finds here to create something new. But his art is inside of him". Burés, who loves crossovers among disciplines, has collaborated with numerous artists, one of whom was the sculptress Louise Bourgeois. Fascinated by movies, he designs objects for the productions of movie directors Pedro Almodóvar and Bigas Luna. The show was punctuated by a photographic comment by Alberto Garcia Alix.*



## La 'città' di Tibor *Tibor's 'city'*

**Dei molti aforismi** che Tibor Kalman ci ha lasciato, vogliamo ricordare: "I bravi designer (e scrittori e artisti) mettono in azione i problemi". E Tibor Kalman, morto il 2 maggio 1999, non si è sottratto a questa modalità e ha costantemente messo in dubbio lo stato delle cose. C'è una certa nostalgia nel parlare del suo lavoro, un sentimento mitigato in parte dalla mostra "Tiborcity: Design and Undesign by Tibor Kalman, 1979-1999" che rimarrà in essere presso il New Museum of Contemporary Art di New York fino al 20 agosto. "Tiborcity" fu progettata dallo stesso Kalman in collaborazione con Aaron Betsky, curatore del dipartimento di architettura e design del Museo di Arte Moderna di San Francisco. L'allestimento si snoda attorno alla costruzione di un 'villaggio' idilliaco, posizionato in un contesto non industriale. Questo borgo si anima per la presenza di nove luoghi che agiscono come metafore del percorso creativo di Kalman: una classe scolastica, la casa dell''allegria' – definita da Kalman "humor house", un negozio, una caffetteria, una piazza pubblica, una cella di un carcere, un negozio di dischi e video, un punto vendita di oggetti reali e immaginari, un museo di "idee pratiche" e una foresta, simbolo del futuro. "Tiborcity" comprende circa 200 lavori tratti dalla sua collezione e dagli archivi di M&Co, il suo studio di comunicazione e design con sede a New York. New Museum of Contemporary Art: tel. +1-212-2191.222, fax +1-212-4315.328, Internet: www.newmuseum.org

**1, 2 Alcuni dei prototipi del progetto "Connected Pl@net": gioco elettronico multifunzionale per bambini «Teddy bar» e strumento per la comunicazione mobile «Granma».**
***A few prototypes of the "Connected Pl@net" project: «Teddy bar» multi-functional electronic game for children and «Granma» instrument for mobile communication.***

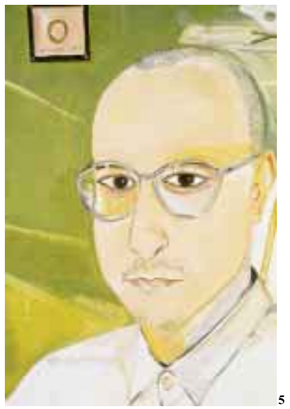
**3 Maniglia "Infinita" di Matteo Baroni e Fabio Valeriani: 1° premio sezione professionisti.**
***"Infinita" handle by Matteo Baroni and Fabio Valeriani: 1st prize in the professional section.***

**4 Spilla in argento per capelli «Matador» di Chus Burés. Collezione Madrid.**
***«Matador» pin in silver for the hair, designed by Chus Burés. Madrid collection.***

**5 Maira Kalman, *He's the Coolest, Kookiest, Smartest Cat in Town* (ritratto di Tibor Kalman).**
***Maira Kalman*, He's the Coolest, Kookiest, Smartest Cat in Town *(portrait of Tibor Kalman).***

**6 Tibor Kalman con Maira Kalman e Emily Oberman, *La scatola dell'ottimismo, Verità*, sapone (©M&Co.).**
***Tibor Kalman with Maira Kalman and Emily Oberman*, Optimism Box, Truth, *soap (©M&Co.).***

**7 Tibor Kalman, *Colors 4 (Race)*, 1993. Collezione M&Co.**
***Tibor Kalman*, Colors 4 (Race), *1993. M&Co Collection.***


5

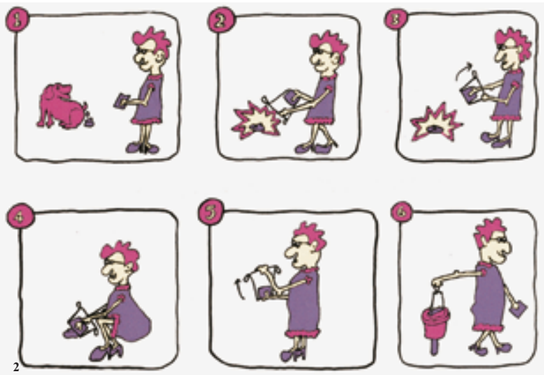
6

7

***Of the many*** *aphorisms left us by Tibor Kalman, one we enjoy recalling is: "Good Designers (and writers and artists) put problems into action". And Tibor Kalman, who died on the 2nd of May 1999, did not back off from this approach, constantly casting doubts on the state of things. We feel a certain nostalgia when we talk about his work, a feeling that has been relieved in part by a show entitled "Tiborcity: Design and Undesign by Tibor Kalman, 1979-1999", which will remain open at the New Museum of Contemporary Art of New York until the 20th of August. "Tiborcity" was designed by Kalman in collaboration with Aaron Betsky, curator of the department of architecture and design at the San Francisco Museum of Modern Art. The staging of the exhibition revolves around the construction of an idyllic village, situated in a non-industrial setting. This suburb has been pepped up by the presence of nine places that act as metaphors for Kalman's creative itinerary – a scholastic class, a 'fun' house – defined by Kalman as "humor house", a store, a cafeteria, a public square, a prison cell, a record and video store, a point of sale with objects, both real and imaginary, a museum of "practical ideas" and a forest – symbol of the future. "Tiborcity" embraces approximately 200 works taken from his collection and the archives of M&Co, his New York's studio of communication and design. New Museum of Contemporary Art: tel. +1-212-2191.222, fax +1-212-4315.328, Internet: www.newmuseum.org*

## Il cane e il cittadino
## *Dogs and citizens*

**«Doggy Bag»,** come dice il nome, è uno strumento ingegnoso ed efficace per raccogliere gli escrementi del proprio cane e lasciare così puliti marciapiedi e giardini delle città. Questo oggetto, ideato da Marc Krusin e presentato da Opos, si distingue per economicità e praticità. Costituito da un semplice rettangolo in polipropilene, che ne garantisce il basso costo, si utilizza in accoppiata con un sacchetto di plastica: si inserisce il fondo del sacchetto nel foro centrale del rettangolo; si piega in due quest'ultimo seguendo le linee prestampate; il nostro oggetto diventa così una sorta di pinza; si risvoltano all'esterno i bordi del sacchetto fino a isolare completamente la pinza e la mano che la regge; a questo punto si raccolgono in sicurezza gli escrementi del proprio cane; si srotolano completamente i bordi del sacchetto che vengono quindi ripiegati all'interno della pinza; questa, grazie a un dispositivo di chiusura, si trasforma in una borsettina; giunti al primo cestino, si sfila il sacchetto dal foro tirandolo per l'estremità superiore e ci si libera in modo civile dell'inconveniente organico del nostro Fido. La «Doggy Bag» resta pulita ed è quindi riutilizzabile. Marc Krusin: E-mail: mkrusin@hotmail.com



2

3

doggy bag.

doggy bag.

*«Doggy Bag»,* *as its name tells you, is a rather ingenious and effective tool for cleaning up after your dog, thus keeping the sidewalks and gardens of the city from becoming pet latrines. This item, ideated by Marc Krusin and presented by Opos, is distinguished for its cheapness and practicalness. Made up of a simple rectangle in polypropylene, which guarantees that the cost will stay down, it is used together with a plastic bag. The latter is folded in two by following the printed lines. Our object thus turns into a sort of pincer. The edges of the bag bend back toward the outside until the pincer is completely isolated, alongwith the hand that holds it. At this point, you can be sure of collecting all your dog's leavings. The edges of the bag unroll completely and then are folded back toward the inside of the pincer. The latter, thanks to a closing device, is transformed into a small purse. Arriving at the first trash basket on your route, you remove the bag from the hole by pulling on its upper end, thus freeing yourself in a well-mannered way of your Rover's organic nuisance. «Doggy Bag» stays clean and can therefore be used again. Marc Krusin: E-mail: mkrusin@hotmail.com*

4

## Un maggiordomo di legno
## *A butler made of wood*

**È stato presentato** allo scorso Salone del Mobile di Colonia «Serafino», l'appendiabiti da terra in legno di faggio, disegnato da Stefan Senn per Victoria Design. Nero, naturale, blu, rosso o arancio, ha una robusta struttura visivamente leggera grazie alla sua aerea forma arcuata: una ricercata semplicità per un oggetto d'uso che è al tempo stesso un pezzo d'arredo. Non a caso lo si propone nell'ampia gamma di colori sopra citati. Il tipico appendiabiti di una volta da tenere accanto al letto si trasforma in un oggetto moderno che mantiene intatta la sua funzionalità. Il suo ideatore è svizzero ed è attento ai rapporti tra le creazioni di design e le forme della natura. Victoria Design: tel. +41-41-7695.353, fax +41-41-7695.354.

***Presented*** *at the last Cologne Furniture show was «Serafino», a floor clothes tree in beechwood, designed by Stefan Senn for Victoria Design. Black, natural, blue, red or orange, it boasts a sturdy structure that looks light, thanks to its arching airborne shape. Sophisticated simplicity for an object that's useful and a distinctive decor piece at the same time. Not surprisingly, it is being offered in the wide range of colours mentioned above. The typical clothes tree, kept next to the bed in the old days, has been transformed into a modern object that has kept its functional prowess intact. Its ideator, who is Swiss, keeps an unblinking eye on the relationships between design creations and forms in nature. Victoria Design: tel. +41-41-7695.353, fax +41-41-7695.354.*

1

## 'Tappeto' in resina per esterni *A resin 'carpet' for outdoor*

**'Tappeto'** artificiale che segue con naturalezza i percorsi progettati, «Dega Carpet» della Gobbetto si presenta come un prodotto ottimale per realizzare piste ciclabili, marciapiedi, parcheggi e cortili. Nato da un'esclusiva formula a base di resine modificate e additivate miscelate con inerti e sabbia locale di varia granulometria, trova una sua compiutezza nel creare tappetini colorati con uno spessore che può andare dai 2 ai 3 cm. Oltre a essere dotato di una piacevole tessitura materica, «Dega Carpet» è antisdrucciolo, resistente agli agenti atmosferici, ai fenomeni di gelo e disgelo. Elastico, presenta un'alta resistenza a compressione, flessione, fonoassorbenza, igroscopicità e isotermicità. Gobbetto: tel. +39-02.8322.269, fax +39-02.8940.4269.

***An artificial*** *'carpet', which follows naturally the itineraries, «Dega Carpet», from Gobbetto, impresses as an optimal product for creating bicycle paths, sidewalks, parking areas and courtyards. Born of an exclusive formula with a base of modified resins and resin additives, mixed with aggregate and local sand with particles of various sizes, it finds fulfillment in creating colourful mats with a thickness that may range from 2 to 3 cm. In addition to being blessed with a pleasantly palpable texture, «Dega Carpet» is anti-slip and impervious to atmospheric agents, as well as freeze and thaw phenomena. Elastic, it vaunts stiff resistance to compression and bending stresses, not to speak of the ability to absord sound and moisture and maintain a constant temperature. Gobbetto: tel. +39-02.8322.269, fax +39-02.8940.4269.*

## Argenti d'autore *Designer silverware*

**Pampaloni** interpreta l'argento come un materiale da modellare in forme di assoluta bellezza, caricando il valore reale di un'intrinseca qualità estetica. In questo senso, l'argentiere fiorentino che lavora nel settore dal 1902 ripropone la riedizione del servizio da tè e caffè disegnato da Gio Ponti negli anni Trenta. Nato dalla combinazione di legno e argento, il set si compone di quattro pezzi (teiera, caffettiera, lattiera e zuccheriera) portati da un vassoio con manici in legno. Il manico si stacca dal contenitore allargandosi in una morbida forma. Pampaloni: tel. +39-055.2320.523, fax +39-055.2321.277.

***Pampaloni*** *interprets silver as a material to be moulded into forms of incomparable beauty, impregnating the real value of each piece with an intrinsic aesthetic quality. The Florentine silversmiths, who have been working in this field since 1902, are reoffering a reissue of a tea and coffee set designed by Gio Ponti during the Thirties. Born of a combination of wood and silver, the set consists of four pieces (teapot, coffee pot, milk pitcher and sugar bowl), arranged on a tray with wooden handles. The handle detaches from its case piece, expanding into a soft configuration. Pampaloni: tel. +39-055.2320.523, fax +39-055.2321.277.*

5



## Jacobsen a colori
## *Jacobsen in colours*

**Due classici** del design moderno, le sedie «Formica» e «Serie 7» progettate da Arne Jacobsen (1902-1971) rispettivamente nel 1952 e nel 1955, hanno acquistato una veste diversa grazie al nuovo repertorio cromatico Fritz Hansen. Composto da 22 colori, si suddivide in quattro gruppi: «Classic», «Graphic», «Signal» e «Pastel». Le tinte della serie «Classic» si avvicinano alla sequenza originale ideata da Arne Jacobsen: calce, verde polvere, blu polvere, blu e marrone scuro. «Graphic» comprende i colori bianco, grigio chiaro e scuro, nero. Cromie di alto effetto estetico (blu, blu scuro, verde scuro, rosso scuro, terracotta, giallo e giallo chiaro) fanno parte della collezione «Signal» mentre «Pastel» strizza l'occhio ai colori di moda (perla, ghiaccio, seta, sabbia e salice). Fritz Hansen: tel. +45-4817.2300, fax +45-4817.1948, Internet: www.fritzhansen.com

***A pair of classics*** *of modern design – the «Formica» and «Series 7» chairs, designed by Arne Jacobsen (1902-1971) in 1952 and 1955, respectively – have acquired a different type of attire, thanks to the new Fritz Hansen chromatic repertoire. Consisting of 22 colours, it is divided up into four groups – «Classic», «Graphic», «Signal» and «Pastel». Tones from the «Classic» series come close to the original sequence that was ideated by Arne Jacobsen – lime, powder green, powder blue, blue and dark brown. «Graphic» comprises shades of white, pale grey and dark grey and black. Colours with a marked aesthetic effect (blue, dark blue, dark green, dark red, terra cotta, yellow and pale yellow) are part of the «Signal» collection, while «Pastel» winks at fashion shades (pearl, ice, silk, sand and willow). Fritz Hansen: tel. +45-4817.2300, fax +45-4817.1948, Internet: www.fritzhansen.com*

**1 Appendiabiti «Serafino» di Stefan Senn per Victoria Design.**
***«Serafino» clothes tree by Stefan Senn for Victoria Design.***

**2 - 4 «Doggy Bag» di Marc Krusin.**
***«Doggy Bag» by Marc Krusin.***

**5 Servizio da tè e caffè in argento e legno. Disegnato da Ponti, è stato rieditato da Pampaloni.**
***Tea and coffee set in silver and wood. Designed by Ponti, it has been reissued by Pampaloni.***

**6 La nuova gamma dei colori Fritz Hansen per la sedia «Serie 7» disegnata da Arne Jacobsen nel 1955.**
***The new Fritz Hansen spectrum of shades for the «Series 7» chair designed by Arne Jacobsen in 1955.***

**7 Seduta per ufficio «Techne» progettata da Jorge Pensi per Kitto!.**
***«Techne» office chair designed by Jorge Pensi for Kitto!.***

6

## Battesimo a Bilbao *Baptism in Bilbao*

**Affinità elettive** tra il Guggenheim di Bilbao e lo spirito di una nuova iniziativa imprenditoriale si sono concretizzate nella cerimonia di presentazione dell'azienda spagnola Kitto! che ha avuto luogo presso il museo basco e che ha delineato con chiarezza i criteri operativi del progetto. Kitto! si propone come obiettivo la ricerca estetica e funzionale di un tema molto sfruttato – sedute per uffici direzionali e operativi e per spazi collettivi – che ha scelto di permeare di una nuova sensibilità. A questo proposito ha radunato intorno a se alcuni tra i più interessanti designer iberici del momento, come Jorge Pensi, Item (Javier Cuñado, Martín Balzola, Ana Roquero, Txema Garcia Amiano), T.G. Amiano, G. Teixidó e Toni Arola. Jorge Pensi ha progettato per Kitto! una poltrona per ufficio elegante e dotata di un forte carattere tecnologico. Kitto!: tel. +34-945-301.700, fax +34-945.301.612, E-mail: kitto@kitto.es

***Elective affinities*** *between the Guggenheim in Bilbao and the spirit of a new entrepreneurial initiative materialized in a presentation ceremony of a Spanish company called Kitto!, which took place at the Basque museum amd clearly delineated the operational criteria of the project. Kitto! has set itself the goal of carrying out aesthetic and functional research on a theme that has been done to death – seating solutions for managerial and task offices and public spaces – a theme it has decided to permeate with a new sensitivity. It gathered around itself, for the purpose, some of today's most intriguing Spanish designers, such as Jorge Pensi, Item (Javier Cuñado, Martin Balzola, Ana Roquero, Txema Garcia Amiano), T.G. Amiano, G. Teixidó and Toni Arola. Jorge Pensi designed an elegant armchair for the office for Kitto!, endowed with a strong technological character. Kitto!: tel. +34-94 5-301.700, fax +34-945.301.612, E-mail: kitto@kitto.es*

7

NEWS

## Nuovi pezzi disegnati da Aisslinger e Böwer
## *New pieces designed by Aisslinger and Böwer*

1

**Fondata nel 1988,** l'azienda tedesca Böwer ha presentato all'ultimo Salone di Colonia la sua seconda collezione di mobili e complementi d'arredo. Disegnati da Werner Aisslinger, Anja e Stefan Böwer, sono caratterizzati dall'uso del legno abbinato all'alluminio. Aisslinger ha ideato un tavolo pieghevole sostenuto da due croci in legno. Grazie a un sistema di aste metalliche, si possono reclinare i due elementi portanti contro il piano o regolare l'altezza modificando l'inclinazione delle croci. Il tavolo «x-tisch» dimostra di possedere un approccio amichevole nelle forme arrotondate degli angoli. La semplicità portata alle estreme conseguenze si esibisce nel progetto dei contenitori in alluminio «p3» pensati per più funzioni (design: Anja e Stefan Böwer). Infine «lulu b», sempre di Anja e Stefan Böwer, un sistema di contenitori che lavorano sul concetto di "scatola cinese". Böwer: tel. +49-5465.929.200, fax +49-5465.929.215.

***Founded in 1988,*** *Böwer, a German company, presented their second collection of furniture pieces and furnishing complements at the last Fair in Cologne. Designed by Werner Aisslinger and Anja and Stefan Böwer, they are characterized by a use of wood combined with aluminum. Aisslinger has ideated a folding table held up by a pair of wooden crosses. Thanks to a system of metal rods, the two elements can be leaned back against the top, or their height adjusted, thus changing the angle of inclination of the crosses. The «x-tisch» table shows it has a friendly approach in the rounded shapes of its corners. Simplicity carried to extremes is displayed in a design for case pieces in aluminum dubbed «p3», conceived to perform several functions (design: Anja and Stefan Böwer). Lastly, «lulu b», again by Anja and Stefan Böwer, is a system of case pieces that work on the concept of a nest of Chinese boxes. Böwer: tel. +49-5465.929.200, fax +49-5465.929.215.*

2

## Fermare l'attimo: Dumoffice *Freezing the moment: Dumoffice*

4

**Fermare il movimento**, congelarlo in un elemento scultoreo che sembra rinchiudere l'energia dell'azione: questo il tema concettuale della nuova lampada «Whoosh» presentata da Dumoffice all'ultimo Salone del Mobile di Colonia. Si tratta di un apparecchio a sospensione che avvolge in un velo di cristallo opalino soffiato a mano due lampadine. Se le sorgenti luminose richiamano la tradizione, il disegno invece fa riferimento a quelle famose foto che ritraggono Pablo Picasso mentre agita una torcia. Dumoffice è uno studio olandese formato da tre giovani designer: Wiebe Boonstra (1968), Martijn Hoogendijk (1970), Marc van Nederpelt (1965). A Colonia il loro lavoro è stato oggetto della mostra "Waschtag" che ha coinvolto altre voci emergenti del design europeo: N2 (Svizzera), Kombinat (Germania), El Ultimo Grito (Spagna), Grup (Italy) e Glassex (Francia).

***Stopping movement,*** *freezing it in a sculptural element that seems to hold all the energy of the action within its contours. This is the concept theme of the new «Whoosh» lamp, presented by Dumoffice at the last Furniture Show in Cologne. It's a hanging apparatus that enfolds a pair of light bulbs in a veil of hand-blown opaline crystal. If the sources of light were inspired by tradition, the design harks back, on the other hand, to those famous photographs that portray Pablo Picasso waving a torch. Dumoffice is a Dutch studio peopled by three young designers – Wiebe Boonstra (1968), Martijn Hoogendijk (1970) and Marc van Nederpelt (1965). In Cologne, their work was the subject of the "Waschtag" exhibition which involved other emerging voices in European design – N2 (Switzerland), Kombinat (Germany), El Ultimo Grito (Spain), Grup (Italy) and Glassex (France).*

## Contro il rumore
## *Hostile to noise*

**Owens Corning**, leader mondiale nella produzione di materiali isolanti per l'edilizia, presenta un nuovo prodotto progettato per garantire un alto livello di isolamento acustico. Il sistema «Quietzone™» neutralizza il rumore applicando tre strategie: blocca il percorso del suono; interrompe il cammino della vibrazione; assorbe l'energia del suono. È costituito da isolanti in lana di vetro e da polietilene espanso estruso. Ogni componente del sistema lavora per assorbire, isolare o indirizzare i rumori indesiderati in un'unica direzione. Owens Corning occupa una posizione di avanguardia per quanto riguarda la "Scienza del controllo del rumore" grazie alle ricerche condotte nel centro studi di Granville, nello Stato americano dell'Ohio. Owens Corning: tel. +39-011.223.4411, fax +39-011.273.3791.

***Owens Corning****, an international leader in the production of insulating materials for the building trades, has introduced a new product that was designed to guarantee a high degree of acoustic insulation. The «Quietzone™» system deals noise a knockout blow by applying three strategies – stopping sound dead in its tracks, breaking up the path of its vibrations and absorbing the energy of the sound. It consists of insulators made of glass wool and extruded polyethylene foam. Each component in the system works to absorb, insulate or steer undesired noises in one, single direction. Owens Corning occupies an avantgarde position, as far as the "Science of noise control" is concerned, thanks to studies conducted in the research center at Grandville, in the State of Ohio, U.S.A. Owens Corning: tel. +39-011.223.4411, fax +39-011.273.3791.*

## Afferrare il design con mano
## *To catch design with hand*

**Una è di Makio** Hasuike, in perfetta linea con il suo intenso stile espressivo, derivato dalle forme della natura. Si chiama «Nagarè» ed è in ottone con finiture orolucido, cromat, oromat o nikelmat. L'altra, ideata da Archilab, nasce dalla elaborazione, alla scala del design, della forma usata da Pier Luigi Nervi per le colonne della stazione ferroviaria di Savona. Una geometria precisa: due ellissi impostate su assi ortogonali che creano, come inviluppo, una forma complessa ed elegante. Si chiama «Tender» ed è anch'essa in ottone con finiture orolucido, cromat, nikelmat, oro titanio (sistema ad alta protezione e garanzia di trent'anni). Colombo Design: tel. +39-035.494.9001, fax +39-035.905.444.

3

***One is by Makio*** *Hasuike, which is flawlessly in line with the designer's intense expressive style, inspired by forms in nature. It's called «Nagaré» and is made of brass with glossy gold, matte chrome, matte gold or matte nickel finishes. The other, ideated by Archilab, was born of a development, on the scale of the design, of a form used by Pier Luigi Nervi for the columns at the Savona railroad station. A precise geometry – a pair of ellipses set on orthogonal axes – that create, as an envelope, a complex and elegant shape. It's called «Tender» and is also in brass with glossy gold, matte chrome, matte nickel and titanium gold finishes (a high-protection system with a thirty-year guarantee). Colombo Design: tel. +39-035.494.9001, fax +39-035.905.444.*



## Tappeti finlandesi
## *Finnish carpets*

**I nuovi motivi** «Summer Rain» ampliano la collezione di tappeti Woodnotes. Giunge a così a 63 il numero di disegni disponibili in un'ampia gamma di colori che include ora anche il viola scuro e il terracotta. Tappeti e bordure sono rinnovati in funzione del loro accostamento, sia nella variante in cotone che in quella di filato di carta. Quest'ultimo è un materiale speciale nella cui lavorazione Woodnotes ha un'esperienza di oltre dodici anni. Il filato di carta è un prodotto naturale che deriva dal legno. Alla derivazione dalle fibre del legno deve robustezza e durevolezza, oltre che la sua tipica compattezza che ostacola l'assorbimento di sporco e polvere. La naturale bellezza del filato di carta ha ispirato Ritve Puotila, designer di questa collezione. Da segnalare anche la serie di tende avvolgibili e a pacchetto selezionata per l'esposizione Habitare Top Ten 1999 a Design Forum Finland grazie alla combinazione vincente di sensibilità artistica e lavorazione industriale. Woodnotes: tel. +358-9-6942.200, fax +358-9-6942.221.

***The new*** *«Summer Rain» motifs have broadened the range of the Woodnotes collection of carpets. The number of designs available is now 63 in a wide spectrum of colours that now includes dark violet and terra cotta. Carpets and borders have been updated on the basis of their combination, not only in the cotton variant, but also in that of paper yarn. The latter is a special material in which Woodnotes workmanship is the result of over twelve years of experience. Paper yarn is a natural product that is a derivative of wood. It owes its sturdiness and hardness to its derivation from wood fibers, as well as its typical compactness, that keeps it from absorbing dust and dirt. The natural beauty of paper yarn was what inspired Ritve Puotila, the designer of this collection. Also worthy of note is a series of rolling and package shutters, selected for the Habitare Top Ten 1999 exhibition at Design Forum Finland, thanks to a winning combination of artistic sensitivity and industrial processing. Woodnotes: tel. +358-9-6942.200, fax +358-9-6942.221.*

**1 Tavolo pieghevole «x-tisch» disegnato da Werner Aisslinger per Böwer.**
***«x-tisch» folding table designed by Werner Aisslinger for Böwer.***

**2 Sistema di contenitori «lulu b» di Anja e Stefan Böwer per Böwer.**
***«lulu b» system of case pieces by Anja and Stefan Böwer for Böwer.***

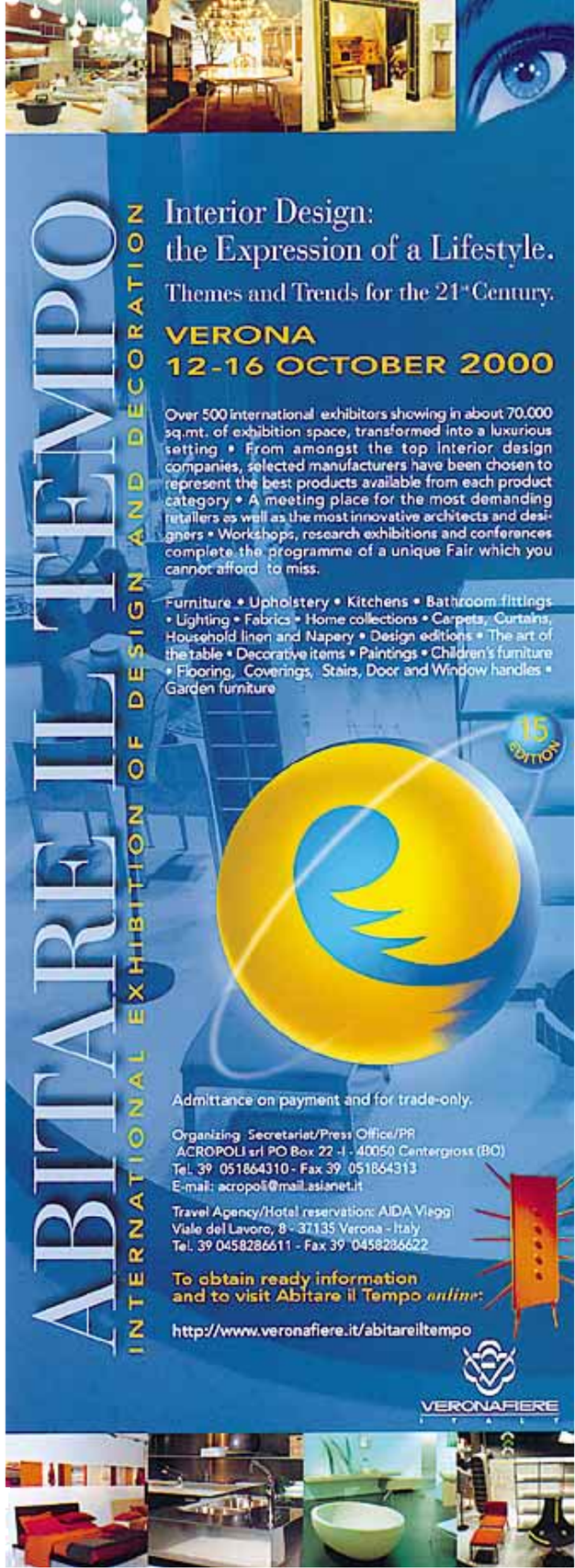
**3 Maniglia «Tender» di Archilab per Colombo Design.**
***«Tender» handle by Archilab for Colombo Design.***

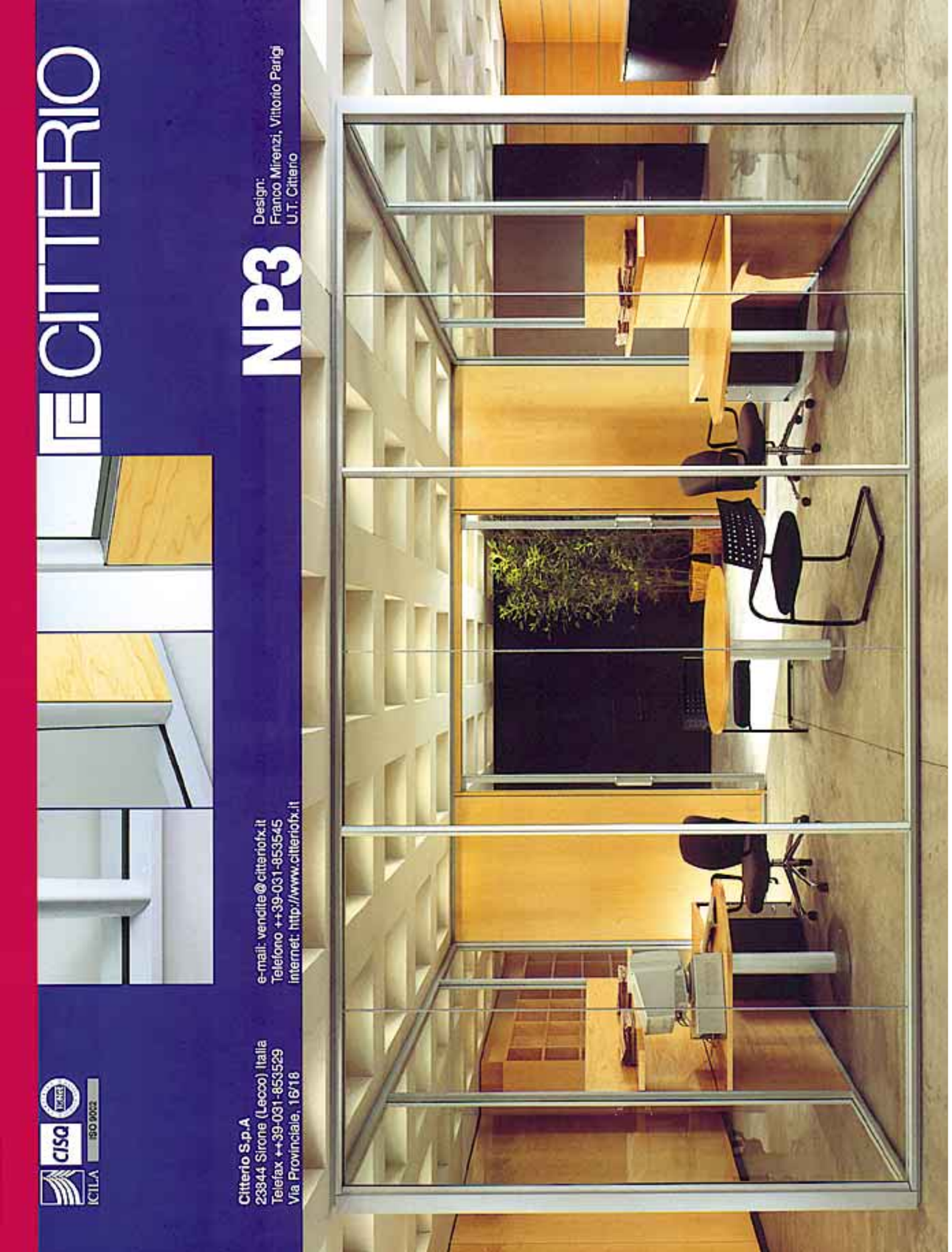
**4 Lampada a sospensione «Whoosh» progettata dallo studio olandese Dumoffice (Wiebe Boonstra, Martijn Hoogendijk, Marc van Nederpelt).**
***«Whoosh» hanging lamp designed by a Dutch studio called Dumoffice (Wiebe Boonstra, Martijn Hoogendijk and Marc van Nederpelt).***

**5, 6 Alcuni modelli della collezione di tappeti «Summer Rain» di Woodnotes.**
***Models from the «Summer Rain» collection of carpets by Woodnotes.***

5

6











**La copertina**
***The cover***
Domus Academy, Milano
*Domus Academy, Milan*

**Collaboratori**
***Collaborators***
Cecilia Avogadro
Isabella Bader
Peter Bienz
Willy Bierter
Cecilia Bolognesi
Davide Bondi
Maurizio Bortolotti
Stéphanie Busuttil
Rachaporn Choochuey
Luigina De Santis
Daniel Giralt-Miracle
Fabio Grazioli
Stefano Mirti
Luciana Monzani
Gianni Pettena
Francesca Picchi
Rick Poynor
Luigi Prestinenza Puglisi
Darko Prolic
Paola Proverbio
Frank-Bertolt Raith
Kazuko Sato
Dietmar Steiner
Harald Szeemann
Ruriko Valota
Cristiana Vannini
Michael Webb
Suzan Wines

**Fotografie**
***Photographs***
Aleix Bague
Giovanni Chiaramonte
Marc Domage
Ramak Fazel
Getty Center Archives
Francis Giacobetti
Grand Rond Production
Eiji Ina
Nikolas Kane/Arcaid
Inga Knölke
Wilmar Koenig
Yoshinori Kuwahara
G. Lazzia
Salvatore Licitra
Frederic Magnoux
Grazia Neri
Philips Archives
Tavisa
Yasuaky Yoshinaga
Matt Wargo
Gerald Zugmann/MAK

**Traduttori**
***Translators***
Alexandra Bauer
André Behncke
Francesca Brunetta
Mila Dau
Anna Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Carla Russo
Veronica Scortecci
Michael Scuffil
Virginia Shuey Vergani
Rodney Stringer

## Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* 2000


| Autore *Author* | Progettista *Designer* | | Titolo | | *Title* |
|---|---|---|---|---|---|
| François Burkhardt | | 4 | Editoriale | 4 | *Editorial* |
| | | | **Architettura, Design, Arte Evento, Comunicazione** | | ***Architecture, Design, Art Event, Communication*** |
| | Hans Hollein | 6 | L'oggetto in metamorfosi | 6 | *Metamorphosis of an object* |
| François Burkhardt | | 12 | Intervista a Luciano Berio | 12 | *Interview with Luciano Berio* |
| Peter Bienz | | 16 | Il *Poème électronique* di Le Corbusier e il padiglione Philips all'Esposizione di Bruxelles del 1958 | 16 | *Le Corbusier's* Poème électronique *and the Philips Pavilion at the 1958 Brussels World Fair* |
| Günther Uhlig<br>Peter Zumthor | Peter Zumthor | 24 | Klangkörper Schweiz: padiglione svizzero all'Expo 2000 di Hannover | 24 | *Klangkörper Schweiz: the Swiss pavilion at the Hanover Expo 2000* |
| Dietmar Steiner<br>Jacques Herzog | Herzog & de Meuron | 32 | Tate Modern, Londra | 32 | *Tate Modern, London* |
| Rita Capezzuto | Berger+Parkkinen<br>Nielsen, Nielsen & Nielsen<br>VIIVA Arkkitehtuuri<br>Pálmar Kristmundsson<br>Snøhetta<br>Wingårdh Arkitektkontor | 44 | Ambasciate dei Paesi Nordici, Berlino | 44 | *The Nordic Embassies in Berlin* |
| Daniel Giralt-Miracle | Carlos Ferrater<br>José Luis Canosa<br>Isabel Figueras | 58 | Giardino botanico, Barcellona | 58 | *The Barcelona Botanical Gardens* |
| | Alessandro Mendini | 65 | Il decoro che abbraccia il tutto | 65 | *All-embracing decor* |
| Rachaporn Choochuey<br>Stefano Mirti | | 71 | Artificiale vs naturale: nuovi paesaggi giapponesi, dalla casa del tè allo Skidome | 71 | *Artificial vs natural: new Japanese landscapes, from teahouse to Skidome* |
| Frank-Bertolt Raith | Venturi, Scott Brown and Associates | 78 | Sede del Dipartimento della Haute-Garonne, Tolosa, Francia | 78 | *Headquarters of the Haute-Garonne Department, Toulouse, France* |
| Juli Capella | Martí Guixé | 84 | Cibo per designer | 84 | *Designers food* |
| Laura Bossi | DesignRAW | 94 | La macchina *Dialogs* | 94 | Dialogs *machine* |
| Rick Poynor | Adbuster | 100 | Guerriglia nell'era dell'informazione | 100 | *Guerrilla warfare in the age of information* |
| François Burkhardt<br>Willy Bierter | | 108 | 'Buoni' e 'cattivi' prodotti | 108 | *'Bad' and 'Good' products* |
| Kazuko Sato<br>Ruriko Valota | Issey Miyake | 112 | Abiti viventi | 112 | *Living dresses* |
| Stéphanie Busuttil | James Turrell | 118 | Fuori campo | 118 | *Room to see* |
| Pierre Restany<br>Harald Szeemann | | 122 | Che cosa sarà la Biennale di Venezia nel 2001? | 122 | *What does the 2001 Venice Biennale have in store?* |
| | | 127 | **Libri** | 127 | ***Books*** |
| | | | **Rassegna** | | ***Product Survey*** |
| Maria Cristina Tommasini | | 135 | Cucine ed elettrodomestici | 135 | *Kitchens and household appliances* |
| | | 151 | **Calendario**<br>Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte | 151 | ***Calendar***<br>*Competitions, congresses and exhibitions of architecture, design and art* |
| | | 156 | **Autori** | 156 | ***Protagonists*** |

# La sintesi delle arti

# *Synthesis of the arts*

Nella foto: particolare del *Monumento ai caduti della brigata del Palmach* nel Negev di Dani Karavan, Beer Sheba, 1963-1968.

*In the picture: detail of the* Monument to the soldiers of the Palmach brigade *who died in the Negev by Dani Karavan,* Beer Sheba, 1963-1968.

# Trasversalità

*François Burkhardt*

“Wer nur von Musik etwas verst eht, versteht auch davon nichts”.

*Hans Eisler*

(“Chi capisce soltanto di musica non ne capisce niente”)

Questo numero di *Domus* è l’ultimo che firmo come direttore. In questa occasione desidero riprendere un argomento che ha accompagnato come un filo conduttore la mia linea editoriale nel corso dei cinque anni della mia direzione: la trasversalità che richiede alla cultura una lettura pluridisciplinare. Contrariamente ad altri colleghi non ho avvertito la necessità di rivolgermi solamente agli specialisti, a una professione. La storia di *Domus* è quella di una rivista che ha conquistato il suo pubblico trattando in parallelo diversi settori: l’architettura, il design, le arti applicate, a tratti la moda, cui si è aggiunta la comunicazione. Per me oggi, nella pratica professionale, non basta più accontentarsi di avere il controllo sul progetto e sulla sua realizzazione – il che richiede già di per sé una conoscenza enorme dei settori di specializzazione che fanno parte di una professione. Questo controllo il professionista deve averlo anche, e forse innanzitutto, sui parametri ambientali, sulle conseguenze nella vita dell’uomo, sulla trasformazione culturale che essa genera, al fine di avere la possibilità tempestiva di autocorreggersi. Perché ogni progetto è chiamato per l’appunto a modificare l’esistente.
Nel mio primo editoriale (n. 779/1996) parlavo per questo motivo di spirito di correlazione tra i settori, allo scopo di orientare con più attenzione i progetti come concezioni di vita organica, e allo stesso modo come forza delle concatenazioni. Il concetto di correlazione definisce in biologia i rapporti di tutte le parti di un organismo, in modo che la trasformazione che tocca una parte conduca a un cambiamento in tutte le altre. Il processo si realizza tramite il passaggio da un elemento all’altro, a una trasformazione generale.
Questa metafora vale come indicazione al lettore. La concatenazione degli articoli di questo numero segue un principio che si coglie leggendo le varie introduzioni che ho scritto in successione.
Nel suo articolo “*Domus*: fatti e interpretazioni” (n. 821/1999) Renato De Fusco notava come “accanto agli specialisti, i redattori e collaboratori di *Domus* dovrebbero essere formati e informati alla trasversalità delle competenze e degli interessi: in una parola essere gli umanisti dell’età tecnologica. Loro compito è di non perdere contatto con l’attualità, ma anche di scrivere le storie che restano”. È ciò che ho tentato di fare nei limiti delle mie capacità verso l’interno, cioè nei confronti della redazione; e verso l’esterno, verso i lettori, i professionisti e gli appassionati di architettura, di design, d’arte e di comunicazione; così come verso gli imprenditori illuminati.
50 numeri di *Domus*, 2 *Dossier* (sui treni ad alta velocità e sulle tecnologie espositive), 9 numeri di *Domus Cina*, un Totem sul design con Ron Arad, uno sull’architettura con Enric Miralles, uno spettacolo teatrale con Robert Wilson in occasione del 70° anniversario di *Domus*, un premio indetto insieme a Boeing per la progettazione degli interni di un Boeing Business Jet. Ecco ciò che lascio come eredità.
Desidero particolarmente ringraziare i lettori fedeli per la loro attenzione, i collaboratori interni ed esterni per il loro lavoro e la presidenza dell’Editoriale Domus per avermi dato l’occasione di vivere questa bella avventura.
A Deyan Sudjic che mi succede, vanno i miei migliori auguri per una rivista ancor più prospera, ma prima di tutto efficace, capace di presa sulla realtà dello sviluppo culturale.



# *Transversality*

*(“He who understands only music understands nothing about music”)*

*This issue of* Domus *is the last signed by me as editor. And I take the opportunity to pick up a thread that has guided me through these past five years of my editorship and editorial line. The thread is that of transversality, which calls for a multidisciplinary view of culture.*
*Unlike other colleagues, I have not felt the necessity to turn only to specialists, to one particular profession only. The history of* Domus *is that of a magazine that has won its readership by giving parallel coverage to such diverse disciplines as architecture, design, the applied arts and occasionally fashion, to which that of communication has been added. To my mind, in professional practice today it is no longer enough to have control over a project and its realisation, which in itself entails a vast knowledge of the specialized fields connected to a profession. The professional must also, and perhaps most of all, exercise that control over environmental parameters and their effects on the lives of human beings and their ensuing cultural transformation. In this way he or she can act in time to adjust to a changing situation. For every project is called upon precisely to modify the existent.*
*In my first editorial (no. 779/1996) I spoke for this reason about a spirit of correlation among sectors, so that projects can be oriented with greater care as conceptions of organic life, and likewise, as a force of concatenation. In biology, the concept of correlation defines the mutual interdependence of all parts of a body, whereby the transformation of any one part will bring about a change in all the others. The process occurs through the passage from one element to another and induces a general transformation.*
*This metaphor points the reader’s way. And the concatenation of articles in this issue follows a principle clear to anyone reading the various introductions which I have written in succession.*
*In his article “*Domus*: facts and interpretations” (no. 821/1999), Renato De Fusco noted that “alongside the specialists, the editors of* Domus *and its contributors should be formed and informed through the transversality of their fields and interests. In a word, they should be the humanists of the technological age. It is up to them not to lose touch with topical events, but also to write the other stories”. That is what I have attempted, to the best of my ability, both internally with our editorial team; and externally, vis-à-vis our readers, the trade, and all those interested in architecture, design, art and communication; and also vis-à-vis all enlightened entrepreneurs.*
*The legacy I am handing down is this: 50 issues of* Domus*, 2* Dossiers *(on high speed trains and on exhibition technologies), 9 issues of* Domus China*, a Totem dedicated to design with Ron Arad, and another to architecture with Enric Miralles, a theatrical performance with Robert Wilson on the occasion of the 70th anniversary of* Domus*, and a prize organised with Boeing for the interior design of a Boeing Business Jet.*
*I wish particularly to thank our faithful readers for their attention, our inside and outside collaborators for their work, and the presidency of Editoriale Domus for having given me the chance to undertake this big adventure.*
*To Deyan Sudjic who succeeds me, I extend my best wishes for a still more thriving, but above all effective magazine which reflects the reality of cultural development.*

# Hans Hollein L’oggetto in metamorfosi

# *Metamorphosis of an object*

Museum of Modern Art, Frankfurt a.M., 1991.

Municipal Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1982.

Exhibition *Death*, 1970.

*Nonphysical Environment Control Kit*, 1967.

Haas-Haus, Vienna, 1990.

*Vulcania*, Museum of Volcanism, Auvergne, 2001.

Film Festival, Barcelona.

*Vulcania*, Museum of Volcanism, Auvergne, 2001.

Interbank, Lima, 2000.

Museum of Modern Art, Frankfurt a.M., 1991.

Retti, Vienna, 1965.

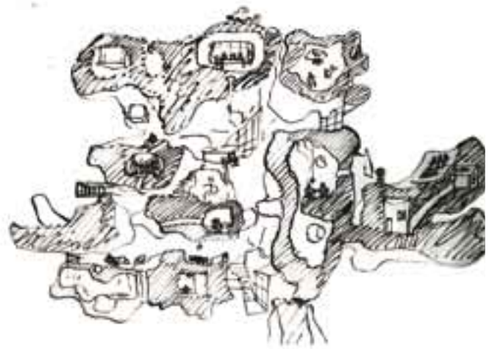
Guggenheim Museum Salzburg, 1990.

Interbank, Lima, 2000.

Banco Santander, Madrid, 1993.

Superstructure above Vienna, 1963.

General Tower, Vienna, 2000.



Section through part of the City, various physiological and psychological conditions are offered, 1963.

*Mobile Office*, 1969.

Biennale Venice, 1972.

*Visions for Europe*, Dusseldorf, 1993-94.

The National Grand Theater China, Peking, 1998.

Austrian Embassy, Berlin, 2000.

*Onda*, 1994.

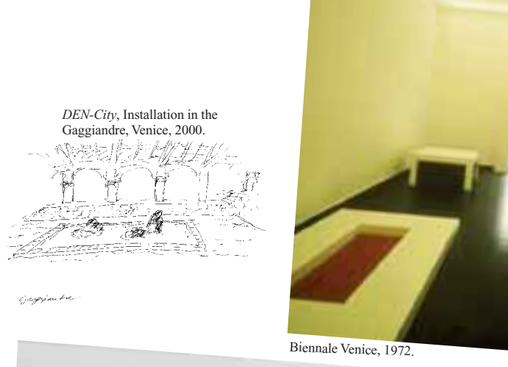
*Volcania*, Museum of Volcanism, Auvergne, 2001.

Public school Donau-City, Vienna, 1999.

Extension Harvard University, 2002.

Kunsthaus, Graz, 2000.

Centrum Bank, Vaduz, 2002.



*DEN-City*, Installation in the Gaggiandre, Venice, 2000.

Biennale Venice, 1972.

*Transformation*, 1963, collection Museum of Modern Art, New York.

*Sigmund Freud Couch*, 1988.

*Aircraft-Carrier in Landscape*, 1964, collection Museum of Modern Art, New York.

*The Gymnastic Lesson*, Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1984.

Shed Hall, St. Pölten, Lower Austria, 1996.

# Intervista a *Interview with* Luciano Berio

1

**François Burkhardt: Dare ai propri lettori una lettura trasversale degli avvenimenti culturali è da quattro anni l'intento della rivista *Domus*. Gli argomenti trattati spaziano dalle aree tradizionalmente afferenti alla rivista (architettura, design, interni, comunicazione, arte) a campi apparentemente estranei alla rivista stessa, come per esempio la musica. È una ricerca continua di soggetti e oggetti che travalichino il confine professionale delle rispettive discipline per dare vita a una visione più globale degli accadimenti in corso e delle tendenze emergenti. Condivide un tale concetto di trasversalità? Pensa che possa essere un concetto utile alla musica?**

Luciano Berio: La condivido perché la musica vive la trasversalità da sempre, tanto sul piano concreto della sua realizzazione quanto sul piano concettuale ed espressivo. Il lavoro musicale è, per sua natura, molto diversificato. Per esempio, per poter ascoltare una nuova composizione si rendono necessari molti intermediari, molti specialisti che interagiscono fra loro con ruoli assai diversi: c'è il compositore, naturalmente, che non nasce dal nulla, e poi ci sono l'editore, il copista, la diffusione, l'interprete, l'agente, lo studio, le prove, l'organizzazione concertistica, il luogo dell'esecuzione, i rapporti col pubblico e, finalmente, l'ascolto dell'opera che può essere riprodotta, diffusa e venduta in diversi modi. La musica ha radici molto profonde nel mondo delle idee ma ha anche un rapporto molto articolato col mondo del lavoro, con le tecniche, col pragmatismo della vita di tutti i giorni, e anche col mondo del profitto e del consumo musicale. Questo rende la vita del compositore un po' simile a quella dell'architetto, circondato da collaboratori e da committenti. Le tecniche esecutive, gli strumenti musicali e gli spazi dell'esecuzione musicale sono anche luoghi della memoria che dialogano con le opere musicali in un rapporto di reciproca influenza, così come le cattedrali, i ponti, i grattacieli e i musei parlano fra loro e con la vita che li abita.

Dicevo prima che la musica vive la trasversalità da sempre. Per Severino Boezio la musica era uno degli strumenti principali della speculazione filosofica. Le leggi dell'universo erano essenzialmente leggi musicali. Con l'aritmetica, la geometria e l'astronomia – le altre discipline del Quadrivium – la musica era strumento di disciplina e formazione intellettuale. Oggi anche le nuove tecnologie informatiche, pur non essendo luoghi tangibili della memoria, possono condizionare la creatività musicale e sembrano diventare esse stesse un segnale di trasversalità o, più semplicemente, uno strumento di ricerca interdisciplinare. Anche la musica vocale, con testi poetici e no, e il teatro musicale, sono esperienze trasversali.

**Conosciamo la sua amicizia con l'architetto Renzo Piano. Il rapporto architettura-musica è alla base di questo rapporto? Da musicista come interpreta l'architettura di Piano?**

Ho conosciuto Renzo Piano quando stava realizzando, con Richard Rogers, il Centre Pompidou e in particolare l'IRCAM, il cuore musicale del Centre dove ero io stesso impegnato. Ma è soprattutto a Torino, durante i lavori di ristrutturazione del Lingotto, che ci siamo trovati vicini e abbiamo sognato assieme. Il Lingotto è la fabbrica che la Fiat ha costruito nel 1925; è lunga mezzo chilometro ed è il primo grande esempio di architettura industriale. A me interessava la possibilità di abitarlo musicalmente in maniera nuova, non con una musica che veniva imposta ma che invece si inseriva sottilmente negli interstizi della vita e del lavoro quotidiano e addirittura nelle scansioni stagionali dell'edificio che è, in effetti, un pezzo di città. Volevo anche sperimentare nuove tecnologie che controllassero la mobilità, la spazializzazione del suono e che ridisegnassero acusticamente lo spazio nella sua continuità. Tutto questo – con tantissimi altri aspetti del progetto – entusiasmava Piano anche perché toccava un tasto fondamentale del suo pensiero: quello di staccarsi dall'architettura come blocco e di sognare e sviluppare invece una sua continuità, reale, virtuale, spaziale e anche temporale. È impossibile, per nostra fortuna, osservare e ridurre il lavoro di Piano a una prospettiva omogenea, a modi, maniere e stilemi ricorrenti. Amiamo quelle cose nelle quali riconosciamo un po' di noi stessi. Ebbene, io sono profondamente vicino a Piano perché il suo lavoro è una vasta e profonda esplorazione. E poi parla e canta. Parla con la voce di chi fa le cose rispettandone i minimi dettagli, rispettando cioè le microforme, con la voce dell'architetto e dell'artigiano, del poeta e del muratore. Ma canta, anche, con la voce dello scienziato e del sognatore, del rigore e della libertà, di chi ha, insomma, una visione chiara della macroforma. La musica la si vive un po' alla stessa maniera, senza però dimenticare che la musica significa innanzi tutto se stessa, è autoreferenziale, mentre la forma architettonica rimanda sempre ad altro. Ma a proposito del parlare e del cantare, vorrei aggiungere che Renzo Piano canta quando, con l'aeroporto di Osaka celebra il volo del gabbiano, quando, col Centre Pompidou ci propone, assieme a Rogers, l'immagine irriverente di una nave, con le sue ciminiere, le sue scale e le sue maniche a vento, che attracca alla banchina del Marais. Piano canta anche quando, col Museo della Scienza di Amsterdam (la Venezia del Nord), ci fa assistere al poetico e un po' ironico naufragio di una grande nave in un piccolo canale della città. Canta veramente, infine, e fa anche cantare quando, nel Centro Culturale di Tjibaou, nella Nuova Caledonia, i venti alisei trasformano quelle sorprendenti conchiglie, quei leggeri edifici ovali, in strumenti musicali.

**Può immaginare l'utilizzo di tocco, tempo, ritmo, vibrazione o armonia per descrivere un'opera d'architettura? Sosterrebbe la tesi di Hans Poelzig secondo cui l'architettura è "musica pietrificata"?**

Io, se proprio costretto, preferisco pensare alla musica come a un'architettura sonora, come una casa da abitare. Ma si tratta sempre di stratagemmi retorici, di metafore, spesso inevitabili, che però nella sostanza delle cose non servono a niente e a nessuno. Un discorso sulle possibili relazioni fra i concetti di forma in musica e in architettura è sicuramente più interessante; ma è un libro che resta ancora da scrivere. La musica ha certamente avuto in passato, da Bach a Mahler, le sue cattedrali, i suoi palazzi, i suoi ponti, le sue torri e le sue fortezze. Anche la musica del '900, da Mahler a oggi, ha avuto i suoi edifici, le sue città e le sue costruzioni polivalenti. E poi c'è la musica popolare che ha le sue villette, i suoi giardini, le sue casette di campagna coi loro gerani e i loro ombrelloni sulla spiaggia che il vento si porta via…

**Tanti sono i riferimenti tra arte e musica (basti pensare al parallelismo tra la rivoluzione musicale e quella pittorica dell'avanguardia negli anni Dieci; o ancora alle citazioni di Kandinskij che riferendosi all'opera di Schönberg diceva che la musica era "la madrina dell'astrazione" o ancora che bisognava "introdurre la dissonanza nella pittura"). Ci sono opere pittoriche, oltre alle opere musicali, che hanno influenzato la sua musica? Se sì, quali?**

Sui rapporti fra arte e musica fino agli anni Venti è già stato detto e proclamato tutto. Kandinskij è stato una presenza fondamentale nell'evoluzione del pensiero pittorico e della visualità in genere. Come già in Cézanne, anche nella pittura di Kandinskij forma, colore e disegno si assimilano l'un l'altro. Trovo però che nei discorsi di Kandinskij c'è spesso una dimensione intellettualmente gesticolatoria che non mi interessa, anche quando interloquisce con Schönberg. Le opere pittoriche e le poetiche che sono entrate più profondamente nel mio lavoro sono quelle di Cézanne, di Klee, di Pollock e di molti contemporanei, fra i quali Burri.

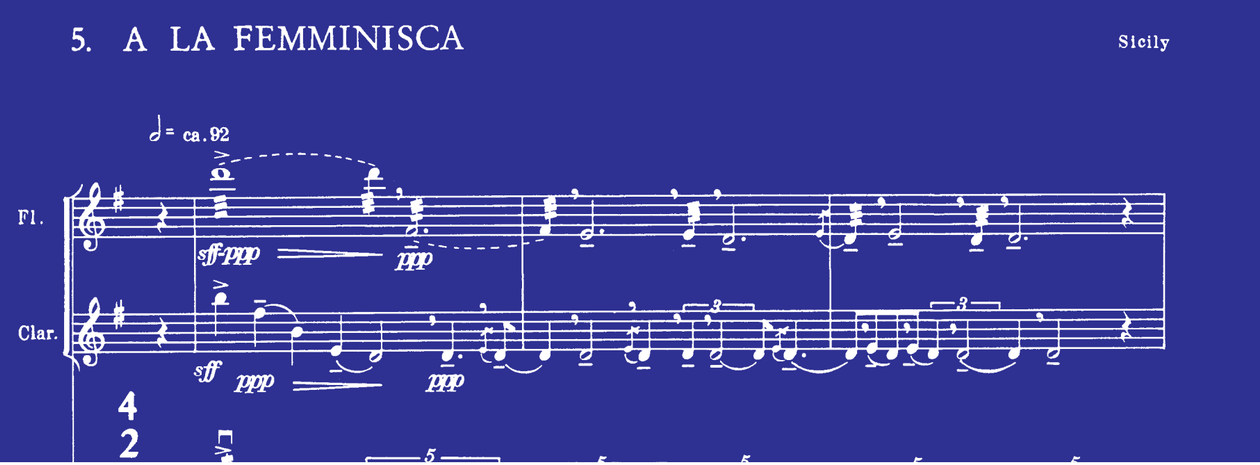
**La grafia delle partiture di G. Ligeti, A. Schnabel, S. Reich può essere letta come "grafica-musicale"? Lei utilizza questo tipo di scrittura? Attribuisce a questa partitura una valenza artistico-pittorica?**

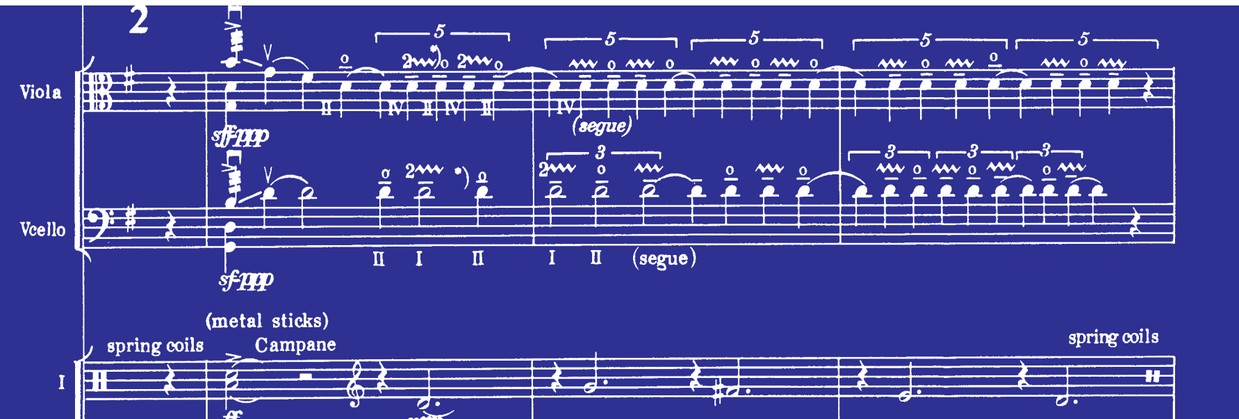
La "grafica-musicale" non è separabile dalle funzioni concrete e specifiche che deve assolvere. È un po' come il timbro che è il risultato di diversi fattori acustici e musicali ed è il riflesso di idee e di necessità musicali. A parte le significative e inevitabili differenze 'calligrafiche', è comprensibile che alle 'grafie' di Bach, di Beethoven, di Debussy, Boulez, Ligeti e Reich venga conferito un certo valore estetico. Questo valore aggiunto è però indifferente, il più delle volte, alla sostanza dell'esperienza musicale. Chi coltiva la 'grafica' di per sé ha dei grossi problemi con la musica perché non ha capito che la notazione musicale deve prescrivere dei comportamenti specifici piuttosto che descrivere dei risultati.

**L'architettura moderna ha un cattivo rapporto con il folclore. La musica invece ha sempre considerato la musica popolare come una legittima sorgente d'ispirazione, come dimostra l'opera di Dvořák o quella di Stravinskij. Come si spiega questa differenza?**

Dipende da che cosa si intende per folclore. Non credo che sia utile all'architettura approfondire e sviluppare i criteri e le ragioni che stanno dietro la costruzione di capanne di fango e di foglie nel Centro Africa. Il musicista, invece, può essere interessato a trascrivere e a sviluppare quello che la gente canta e suona in quelle capanne. Se per folclore si intende invece il diverso e (spesso sbagliando) il più semplice, allora le cose stanno diversamente. Uno degli esempi più straordinari dell'assimilazione del folclore in architettura è l'esperienza del giardiniere Joseph

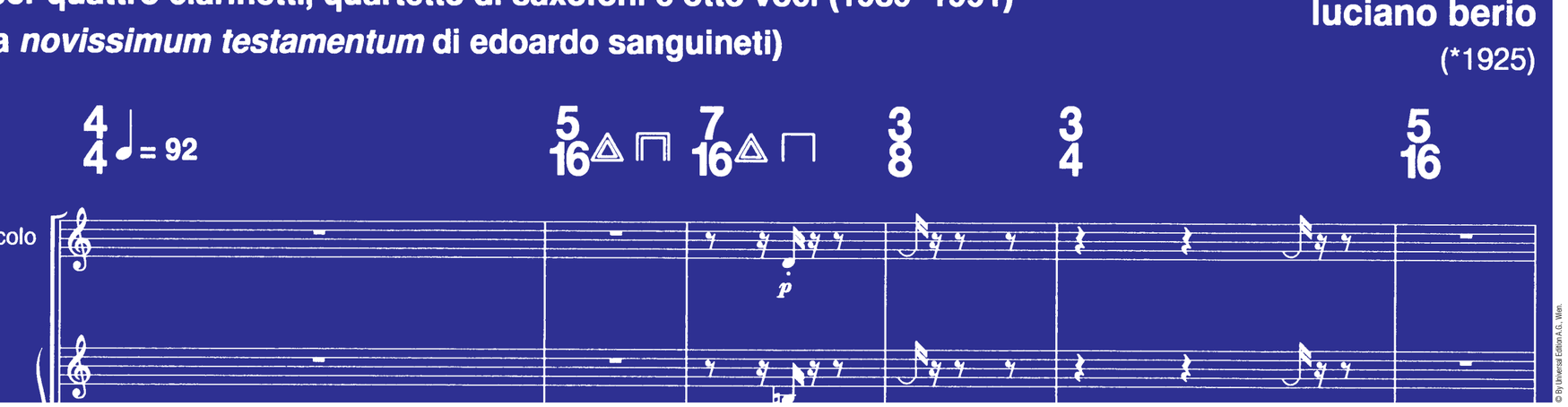
© By Universal Edition A.G. Wien.




**1** Luciano Berio (foto Grazia Neri).
**2** Spartito *A la femminisca* di Luciano Berio.
Nelle pagine seguenti: Spartito *Canticum novissimi testamenti*. Ballata per quattro clarinetti, quartetto di saxofoni e otto voci, 1989-1991, (testo da *Novissimum Testamentum* di Edoardo Sanguineti) di Luciano Berio

*1 Luciano Berio (photo Grazia Neri).*
*2 Score for* A la femminisca *by Luciano Berio.*
*On the following pages: Score of* Canticum novissimi testamenti. *Ballad for four clarinets, quartet of saxophones and eight voices, 1989-1991, (text from* Novissimum Testamentum *by Edoardo Sanguineti) by Luciano Berio.*




© By Universal Edition A.G. Wien.

Paxton, un genio che ha trasferito in architettura le sue esperienze nella costruzione delle serre. È stato il primo a usare l'acciaio e la resistenza dell'acciaio. Il suo Crystal Palace può essere visto come una emanazione del 'folclore' delle serre. Purtroppo è stato distrutto dal fuoco. Chissà, forse è stata una vendetta del legno.

**Italo Calvino, nelle sue *Lezioni americane*, proponeva cinque criteri validi per il nuovo millennio: leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità. Pensa siano valori sostenibili per un futuro musicale?**
Amo molto quelle *Lezioni americane*. I cinque criteri, i cinque temi possono essere certamente collegati alla musica, ma anche alla finanza, alla pubblicità, alla politica, alla filosofia e alla poesia. Nella musica ci sono anche dimensioni diverse, meno comportamentali: come il silenzio, per esempio.

***François Burkhardt: For four years the intention of* Domus *has been to give its readers a transversal view of cultural events. The subjects covered have ranged from the areas traditionally associated with the magazine (architecture, design, interiors, communication, art) to fields that might seem extraneous to it, such as music. It has been a constant search for subjects and objects which cross the professional borderlines of their respective disciplines to create a more global vision of events in progress and of emerging trends. Do you share this kind of concept of transversality? Do you think it can be a concept useful to music?***
*Luciano Berio: I do share it, because music has always thrived through transversality, both in the concrete terms of its realisation and on the conceptual and expressive plane. Musical work is by its nature highly diversified. For example, to be able to listen to a new composition you have to have a large number of intermediaries and specialists, who interact with each other and each play very different roles. There is the composer, naturally, who doesn't just spring from nothing; then you have the publisher, the copyist, the diffusion, the performer, the agent, the studio, the rehearsals, the organisation of concerts, the concert hall, relations with audiences and, finally, the possibility of listening to the work which may be reproduced, made known and sold in different ways. Music has very deep roots in the world of ideas but also a very complex relationship with industry and technology, with the pragmatism of everyday life, and even with the world of musical profit and consumerism. This makes the composer's life a bit like that of an architect, surrounded by collaborators and clients. Performance techniques, musical instruments and the spaces of musical performance are also places of memory which converse with the musical works through mutual influences, just as cathedrals, bridges, skyscrapers and museums enter into a dialogue with one another and with the lives of the people who frequent them.*
*I was saying earlier that music has always experienced transversality. For Severino Boezio, music was one of the principal instruments of philosophical speculation. The laws of the universe were essentially musical laws. With arithmetic, geometry and astronomy – the other disciplines of the Quadrivium – music was an instrument of discipline and intellectual training.*
*Today the new information technologies also, albeit not as tangible places of memory, can condition musical creativity and seem themselves to become a signal of transversality or, more simply, an instrument of interdisciplinary research. Vocal music, too, with poetic or other texts, and theatrical music, are transversal experiences.*

***We know you are a friend of the architect Renzo Piano. Is that friendship based on the relation between architecture and music? As a composer how do you interpret Piano's architecture?***
*I met Renzo Piano when, with Richard Rogers, he was building the Centre Pompidou and in particular the IRCAM, the Centre's musical heart, in which I too was engaged. But it was above all in Turin, during work on the renovation of the Lingotto, that we became close friends and dreamed together. The Lingotto is the factory built by Fiat in 1925. It is half a kilometre long and the first major example of industrial architecture. What interested me was the possibility of inhabiting it musically in a new way, not with music imposed, but with a music which instead fitted subtly into the nooks and crannies of everyday life and work and even into the seasonal rhythms of this building which is in effect a piece of the city of Turin. I also wanted to experiment with new technologies to monitor the mobility and the spatialisation of sound and which would acoustically redesign space in its continuity. All this – with all sorts of other aspects of the project – aroused Piano's enthusiasm, also because it touched a fundamental key of his thinking: that of detaching oneself from architecture as a block and of dreaming and developing, instead, a real, virtual, spatial as well as temporal continuity of it. Luckily for us, it is impossible to observe and to reduce Piano's work to a homogeneous perspective, to recurrent modes, manners or idiosyncrasies. We love those things in which we recognize something of ourselves. So you see, I feel very close to Piano because his work is a vast and deep exploration. What's more, it speaks and sings. It speaks with the voice of a man who does things while respecting their every smallest detail: their microforms, with the voice of the architect and the craftsman, of the poet and the bricklayer. But his work sings, too, with the voice of the scientist and the dreamer, of rigour and freedom, of a man who, in short, has a clear vision of macroform. Music is lived somewhat in the same manner, without forgetting however that music means first and foremost all of itself; it is self-referential, whereas architectural form always refers to something else. But on the subject of speaking and singing, I would like to add that Renzo Piano sings when, with Osaka Airport he celebrates the flight of the seagull, or when, with the Centre Pompidou he proposes, together with Rogers, the irreverent image of a ship, with her funnels, gangways and wind-sleeves, berthing at the Marais quayside. Piano sings again when, with the Science Museum in Amsterdam (the Venice of the North), he shows us the poetic and slightly ironic wreck of a large ship in a narrow city canal. Finally, he really sings, and lets others sing, when, in the Tjibaou Cultural Centre in New Caledonia, the trade winds transform those shells, those light and oval buildings, into musical instruments.*

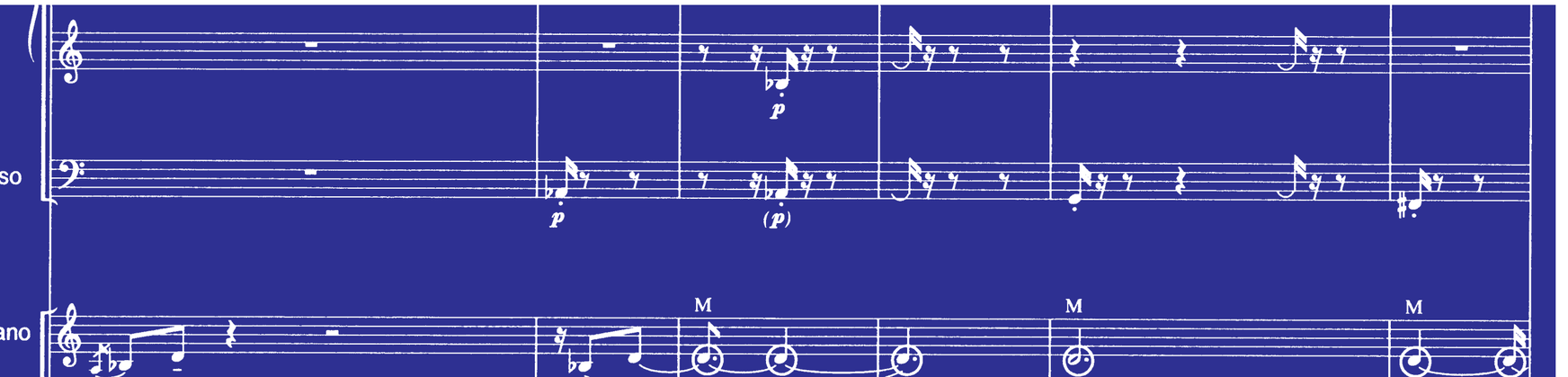
***Can you imagine the use of touch, time, rhythm, vibration or harmony to describe a work of architecture? Would you endorse Hans Poelzig's thesis that architecture is "petrified music"?***
*If I really must, I prefer to think of music as an architecture of sound, as a house to be inhabited. But these are always, often inevitable, rhetorical stratagems, metaphors which are however in reality of no use to anybody. It is certainly more interesting to talk about the possible relations between the concepts of form in music and in architecture. But this is a book yet to be written. Music has certainly had in the past, from Bach to Mahler, its cathedrals, palaces and bridges, its towers and its fortresses. Twentieth-century music also, from Mahler to the present, has had its buildings, cities and multipurpose constructions. And then there is popular music too, which has its little villas and gardens, its country cottages and geraniums and its sunshades on the beach that blow away with the wind…*

***There are many cross-references between art and music (one need only think of the parallelism between musical revolution and the revolution of avant-garde painting in the 1910s; or again, of Kandinsky who on the subject of Schönberg's work said that music was "the step-mother of abstraction"; or again, that it was necessary to "introduce dissonance into music"). Are there any painters, besides musical works, that have influenced your music? And if so, which?***
*Concerning the relations between art and music up till the 1920s, everything has already been said and proclaimed. Kandinsky was a key presence in the evolution of pictorial thought and of visuality in general. As earlier in Cézanne, in Kandinsky's painting too, form, colour and drawing assimilate one another. To my mind, though, in Kandinsky's statements there is often an intellectually gesticulatory dimension that does not interest me, even when he relates to Schönberg. The paintings and poetry that have entered deepest into my work are those of Cézanne, Klee, Pollock and many contemporaries, one of whom is Burri.*

***Can the handwriting in the scores of G. Ligeti, A. Schnabel or S. Reich be read as "musical handwriting"? Do you use this type of writing? Do you attribute any artistic-pictorial quality to this score?***
*"Musical handwriting" cannot be separated from the concrete and specific functions that it has to perform. It is a bit like timbre, which is the result of different acoustic and musical factors and is the reflection of musical ideas and necessities. Apart from the significant and inevitable 'calligraphic' differences, it is understandable that some degree of aesthetic value should be attached to the 'handwritings' of Bach, Beethoven, Debussy, Boulez, Ligeti and Reich. This added value is however unimportant for the most part, to the substance of the musical experience. Those who cultivate 'graphics' for its own sake have big problems with music, because they haven't understood that musical notation has to describe specific behaviour rather than describe results.*

***Modern architecture doesn't get on well with folklore. Music on the other hand has always regarded popular music as a legitimate source of inspiration, as demonstrated by the work of Dvořák or that of Stravinsky. How do you explain this difference?***
*It depends what is meant by folklore. I don't think it is useful to architecture to look deeply into and to develop the criteria and reasons behind the construction of mud and leaf huts in central Africa. The composer on the other hand may be interested in transcribing and developing what people sing and play inside those huts. If by folklore what is meant instead is the different and (often mistakenly) the simplest, then that is another matter. One of the most extraordinary examples of the assimilation of folklore into architecture is the experience of the gardener Joseph Paxton, a genius who transferred into architecture his own experiences of building greenhouses. He was the first to use steel and the resistance of steel. His Crystal Palace can be seen as an emanation of the 'folklore' of greenhouses. Unfortunately is was destroyed by fire. Who knows, maybe wood was getting its revenge.*

***Italo Calvino, in his* American Lessons, *set down five criteria for the new millennium: lightness, speed, exactness, visibility, multiplicity. Do you think these are sustainable values for a musical future?***
*I am very fond of those* American Lessons. *The five criteria, the five themes, can certainly be linked to music, but also to finance, advertising, politics, philosophy and poetry. In music there are also different, less behavioural dimensions: such as silence, for example.*



Testo di Peter Bienz

# Il *Poème électronique* di Le Corbusier e il padiglione Philips all'Esposizione mondiale di Bruxelles del 1958

*Text by Peter Bienz*

# *Le Corbusier's* Poème électronique *and the Philips Pavilion at the 1958 Brussels World Fair*

**La "sintesi delle arti maggiori" era uno dei principi guida del pensiero di Le Corbusier. Pittore, architetto, letterato ma anche critico musicale, ebbe poche occasioni di applicare questa sintesi in tutta la sua portata. Per la società Philips, in occasione dell'Esposizione mondiale di Bruxelles del 1958, ebbe la possibilità di proporre e realizzare un nuovo genere di spettacolo che intitolò "poema elettronico". In questo spettacolo vennero associati le nuove ricerche musicali e i nuovi strumenti elettronici applicati alla sonorizzazione e alla proiezione. Lo spettacolo si fondava su un testo di Le Corbusier sul progresso tecnico al servizio dell'uomo. Per questo Jannis Xenakis, architetto, musicista e matematico, collaboratore di Le Corbusier, creò l'involucro dello spettacolo inventando un nuovo genere di struttura portante per pannelli prefabbricati di un tipo fino ad allora sconosciuto e oggi difficilmente immaginabile senza l'aiuto del computer. Un'operazione collettiva delle arti dello spettacolo, dell'edilizia e della tecnologia più aggiornate. Un gesto di anticipazione mediatica e tecnologica...**

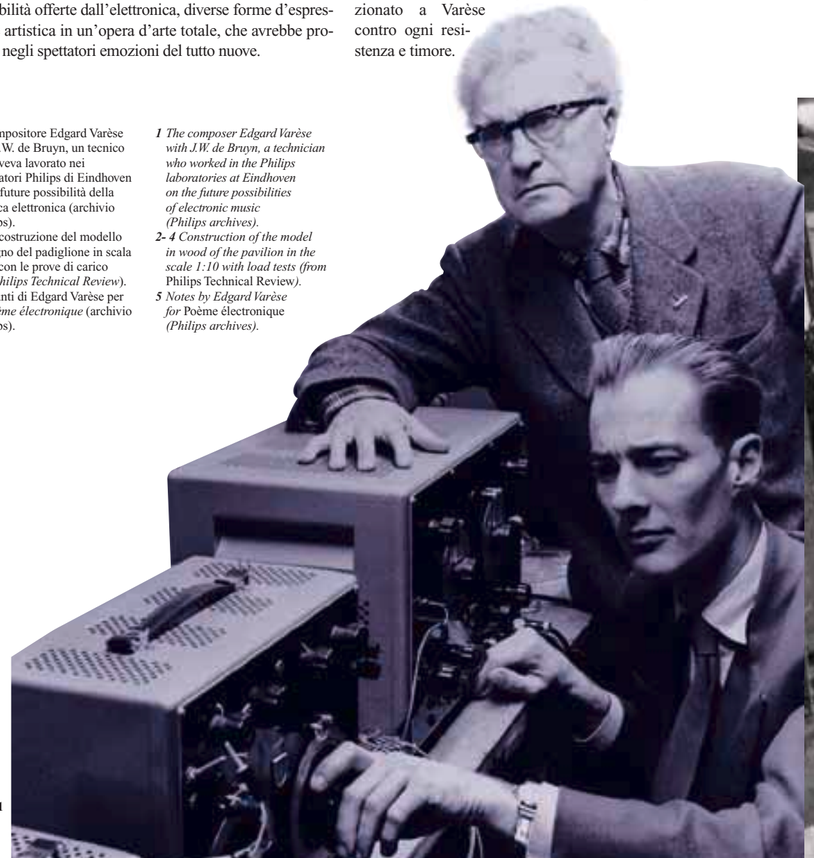
***The "synthesis of the major arts" was one of the guiding principles of Le Corbusier's thinking. Painter, architect and man of letters, but also a music critic, he had few opportunities to apply that synthesis to its fullest extent. For the Philips corporation, on the occasion of the Brussels World Expo in 1958, he did however get a chance to propose and implement a new kind of entertainment, which he entitled "Poème électronique". In it were associated the latest developments in musical research and new electronic machines applied to sound-tracking and projection. The entertainment was based on a text by Le Corbusier on the subject of technical progress at the service of man. For this reason Jannis Xenakis, an architect, musician, mathematician and collaborator with Le Corbusier, created the outer shell for the entertainment for which he invented a new type of bearing frame for prefabricated panels of a kind previously unknown and difficult to imagine today without the aid of computers. The result was a collective presentation of what were the state-of-the-art entertainment, building and technology…***

**Nel 1956 la società Philips** chiese a Le Corbusier di progettare un padiglione espositivo per l'Esposizione Mondiale di Bruxelles. L'incarico per quest'opera non può essergli sembrato particolarmente interessante: all'apice della carriera e impegnato con progetti molto più promettenti e, soprattutto, di dimensioni significativamente più importanti (Chandigarh), non poteva certamente entusiasmarsi per il progetto di un semplice padiglione che, per di più, sarebbe esistito solo un paio di mesi. Ma la Philips aveva l'intenzione di dotare questo padiglione della tecnologia elettronica più avanzata in modo da realizzare al suo interno una performance multimediale di luce e suoni. I committenti di Le Corbusier dovettero constatare con stupore che egli non intendeva in alcun modo progettare solo l'involucro lasciando ad altri il compito di riempirlo. Inoltre Le Corbusier dichiarò allo stupefatto signor Kalff, direttore del progetto presso la Philips, che nel *Poème électronique* si doveva fare il tentativo di unificare, mediante le possibilità offerte dall'elettronica, diverse forme d'espressione artistica in un'opera d'arte totale, che avrebbe prodotto negli spettatori emozioni del tutto nuove.

In questo modo Le Corbusier, grazie alle molteplici possibilità offerte dalla riproduzione tecnica di suoni e immagini, colse l'opportunità di realizzare nel *Poème électronique* le sue convinzioni artistiche in una forma fino allora inedita. Tentativi di mediare la sua concezione del mondo e dell'arte sono disseminati nei suoi edifici, in quadri e innumerevoli articoli e scritti; qui aveva la possibilità di condensare i contenuti della sua cosmologia con un'intensità sconosciuta.
Il primo passo, però, era quello di trovare un compositore per la musica che doveva essere eseguita. I committenti volevano incaricare Benjamin Britten, ma Le Corbusier nel suo conquistato ruolo di impresario e "direttore generale" insistette per ottenere la collaborazione dell' "estremista di suoni" Edgard Varèse. Le Corbusier sentiva una certa affinità spirituale con Varèse – sia pure perché si compiaceva del suo ruolo di mecenate del compositore. Lo stesso Le Corbusier ha sottolineato più volte il suo sostegno incondizionato a Varèse contro ogni resistenza e timore.

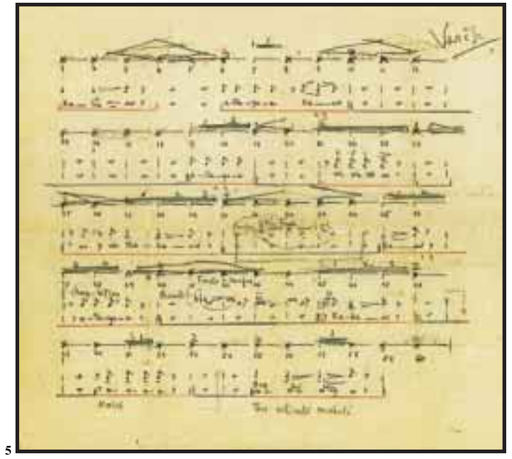
**1** Il compositore Edgard Varèse con J.W. de Bruyn, un tecnico che aveva lavorato nei laboratori Philips di Eindhoven sulle future possibilità della musica elettronica (archivio Philips).
**2-4** La costruzione del modello in legno del padiglione in scala 1:10 con le prove di carico (da *Philips Technical Review*).
**5** Appunti di Edgard Varèse per il *Poème électronique* (archivio Philips).

***1** The composer Edgard Varèse with J.W. de Bruyn, a technician who worked in the Philips laboratories at Eindhoven on the future possibilities of electronic music (Philips archives).*
***2- 4** Construction of the model in wood of the pavilion in the scale 1:10 with load tests (from* Philips Technical Review*).*
***5** Notes by Edgard Varèse for* Poème électronique *(Philips archives).*



1





5

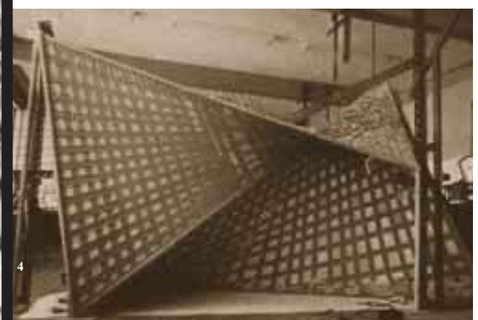
La concessione fatta al compositore (lasciarlo completamente libero nel compito assegnatogli non facendogli prescrizioni di alcun tipo) non si giustifica tanto con la lealtà nei confronti di un protetto, tanto pubblicizzata da Le Corbusier, quanto con il fatto che questa concessione era, molto semplicemente, l'unico modo possibile di collaborare con Varèse.

**Il *Poème électronique* di Le Corbusier: una coreografia d'immagini come "musée imaginaire"**
Sotto l'aspetto visivo il "poema elettronico" di Le Corbusier è una combinazione di diverse proiezioni d'immagini e di effetti luminosi. L'impianto di cui disponeva comprendeva quattro grandi proiettori, ciascuno provvisto di due lampade, sei riflettori, sei fari a raggi ultravioletti, cinquanta lampade a incandescenza (che simboleggiavano le stelle) e alcune centinaia di lampade fluorescenti di differenti colori. Le Corbusier fissò in una sceneggiatura, calcolata al secondo, l'esatto svolgimento degli otto minuti di spettacolo, prevedendo quattro diversi effetti luminosi e lasciando nel 'copione' una colonna vuota per ogni fase:
1) 'Ambiances': superfici luminose che servono a creare una determinata atmosfera; nascono dalla proiezione di luce colorata sulle pareti del padiglione.
2) 'Volumes': intesi come due figure sospese nello spazio (figure di donna o corpi stereometrici). Entrambe sono dipinte con colori fluorescenti che variano a seconda dell'illuminazione.
3) 'Ecrans' (screen): grandi porzioni di parete sulle quali vengono proiettati montaggi in bianco e nero. Gobbe e 'imperfezioni' sulle superfici delle pareti (altoparlanti e strutture di metallo) suscitano le deformazioni desiderate e producono un effetto di straniamento. Attraverso la presenza simultanea delle 'ambiances' il nero delle proiezioni appare colorato.
4) 'Tritrous': in determinati punti della parete intorno agli 'écrans' vengono proiettati di tanto in tanto fasci di luce o figure in bianco e nero. Ciò avviene per mezzo di una pellicola le cui 'immagini', all'infuori di tre aperture (trois trous) in cui sono impressi immagini o colori, sono impenetrabili dalla luce .
L'idea alla base del *Poème*, suddiviso in sette parti, è la rappresentazione della storia dello sviluppo dell'umanità dai tempi preistorici fino ai tardi anni Cinquanta che comprendeva anche delle anticipazioni sul futuro. L'illuminazione a giorno del padiglione e un breve arresto della proiezione all'inizio della quinta sequenza divide il pezzo in due parti: la prima è dedicata all'evoluzione e alla storia dell'umanità, la seconda tratta il presente e il futuro.

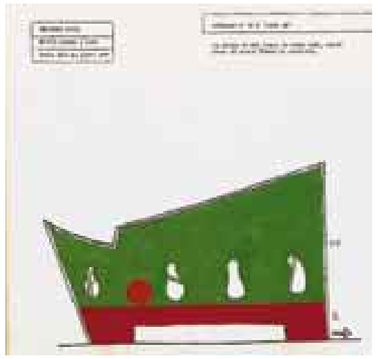
**Il *Poème électronique* di Edgard Varèse: the floating sculpture**
Quando Le Corbusier nel 1956 discusse i particolari acustici del *Poème* con i tecnici della Philips, l'incarico di comporre la colonna sonora era già stato affidato a Varèse, ma in questa fase progettuale non si conosceva ancora niente della partitura musicale. Si sapeva solo che si sarebbe trattato principalmente di pura musica elettronica in cui la stereofonia come parametro musicale aveva una grande importanza. Gli ascoltatori dovevano avere l'impressione che diverse fonti sonore si muovessero intorno a loro, salendo e scendendo, incontrandosi e separandosi, che i suoni si spostassero a velocità diverse in

2

3



4


1

**1, 2** Studi sulle ambientazioni con le correzioni apportate nel corso dell'installazione (archivio Getty Center).
**3-6** Fasi di cantiere (archivio Philips). Dalla posa delle assi divisorie per la creazione dei 'gusci', si passava alla sovrapposizione di questi per la formazione di una superficie continua. I cavi pretesi venivano montati dopo l'installazione dei pannelli.

***1, 2*** *Studies of settings with corrections made during installation (Getty Center archives).*
***3-6*** *Construction site phases (Philips archives). Following the laying of the dividing axes for the creation of 'shells', the next step was to superimpose these to form a continuous surface. The pre-tensed cables were assembled after the installation of the panels.*

uno spazio prima anecoico e limitato e poi dalle dimensioni di una cattedrale.
L'impegno tecnologico mostrato dalla Philips per soddisfare queste esigenze è stato notevole. Grazie a una apparecchiatura con nastro magnetico a tre bande di ascolto creata apposta per l'occasione, si poté ripartire la composizione di Varèse su venti amplificatori diversi, ognuno con una potenza di uscita di 120 watt. Nel padiglione vennero installati circa quattrocento altoparlanti, collegati tra di loro per mezzo di dispositivi di distribuzione provvisti di relais e di particolari interruttori a relè, così da realizzare delle "routes sonores" con una precisione fino allora impensabile.
Caratteristica della musica del *Poème électronique* è l'enorme ricchezza di materiali sonori usati (per convincersene basta ascoltare le versioni stereofoniche della composizione esistenti in commercio, anche se l'effetto spaziale originario è nel migliore dei casi appena accennato...). Suoni d'organo, accordi di pianoforte, canto corale e assoli, effetti di percussioni ricordano ancora strumenti convenzionali, ma allo stesso tempo c'è una forte presenza di rumori di edifici industriali, capannoni di montaggio e di macchinari. Alla fine del *Poème* motori di aeroplano, detonazioni e urla di sirene simulano un vero e proprio bombardamento. La scansione temporale della parte visiva si può ritrovare anche nelle sequenze sonore. Concordanze di contenuto sono per lo più sporadiche. Le immagini di guerra corrispondono sì a suoni che ricordano una marcia, e le sequenze sugli dei vengono introdotte anche acusticamente da una voce umana che sospira le parole "Oh God"; tuttavia, quando Varèse, alla fine del *Poème*, sovrappone urla di sirene e rumori di aerei da combattimento a immagini di neonati, risulta evidente quanto superficiale sia stata la collaborazione tra Varèse e Le Corbusier.
È abbastanza significativo il fatto che il fratello di Le Corbusier, avendo avuto una volta l'opportunità di ascoltare solo la musica, abbia constatato come essa acquistasse più risalto senza gli inserti visivi. Egli era dell'opinione che le proiezioni – oltre tutto di immagini più o meno note a tutti – distogliessero l'attenzione dalla musica veramente nuova e autonoma di Varèse. Dopo l'esposizione mondiale i due poemi hanno preso strade diverse. Il *Poème électronique* di Varèse è diventato un'opera fondamentale della musica del XX secolo, il *Poème* di Le Corbusier è oggi quasi sconosciuto e accessibile solo agli specialisti. Tuttavia le esperienze fatte con proiezioni sonore, secondo l'esempio delle "routes sonores" del padiglione Philips, hanno dimostrato che anche lo "spazio inesprimibile" può essere espresso.

**Il padiglione: una "forma acustica"**
Le Corbusier considerava Iannis Xenakis, all'epoca suo collaboratore, una personalità in cui erano "felicemente riunite tre doti" e con questo intendeva matematica, architettura e musica. Già in lavori precedenti il padiglione della Philips gli aveva lasciato grande libertà d'azione nella progettazione di singole parti di edifici. Xenakis ha progettato la struttura interna a La Tourette (mentre Le Corbusier si è occupato della forma esteriore), la facciata di vetro sotto le celle, la chiesa così come le capelle rotonde dalle quali si ergono i 'cannoni' e le "mitragliatrici della luce". Xenakis le ha allineate in modo da catturare la luce del sole al momento dell'equinozio. Anche la scuola materna sul tetto dell'edificio di Le Corbusier a Nantes è un progetto di Xenakis. Per Chandigarh, inoltre, Xenakis ha curato la struttura del palazzo e dei ministeri e diverse parti del parlamento. Ma solo con il padiglione Philips Xenakis poté progettare, all'interno dell'atelier di Le Corbusier, in modo del tutto autonomo e originale. Le Corbusier si accordò con i responsabili della Philips sulle condizioni risultanti naturalmente dalla destinazione dell'edificio: da una parte, esso doveva soddisfare le esigenze necessarie alla proiezione di immagini e suoni; dall'altra, si prevedeva che ogni dieci minuti sarebbero passate attraverso il padiglione circa seicento persone, cosa che portò Le Corbusier a definire la pianta del padiglione uno 'stomaco' (in senso formale e funzionale, il digerire la folla dei visitatori). Nello stesso tempo si voleva evitare qualsiasi richiamo all'atmosfera di un normale cinema. Deformazioni e distorsioni delle immagini che dovevano essere proiettate sulle pareti interne curve del padiglione erano volute, i volumi profondi dovevano dare l'impressione di uno spazio irreale, il più fantastico possibile, e creare effetti cromatici insoliti. Per quello che riguardava la proiezione dei suoni si dovevano evitare pareti dritte e parallele le une alle altre per impedire indesiderati fenomeni di riflessione acustica.

2

Questa era più o meno la situazione quando Xenakis, nell'ottobre del 1956, cominciò a occuparsi più approfonditamente della costruzione del padiglione. Il compito consisteva nel trovare una forma che consentisse la costruzione di superfici con un raggio di curvatura estremamente variabile. Si cercava una forma geometrica con la quale fosse possibile ottenere un massimo di volume con un minimo di materiale. In rapporto all'isolamento sonoro la Philips richiedeva per le pareti un peso di 120 kg/m$^2$ (calcestruzzo o cemento con uno spessore di circa 5 cm). Non era quindi possibile costruire l'edificio come se fosse una tenda fatta di tela da vele o simili, con o senza rinforzi metallici. Gli ingegneri chiamati a esprimere il loro parere dichiararono che non sarebbe stato possibile costruire il padiglione senza uno scheletro metallico relativamente pesante e tanto meno senza gli indesiderati pilastri.

**Glissando e superfici lineari**
Nella conversione degli elementi delle superfici Xenakis procedette in maniera sperimentale. Egli usò due ferri da calza tenuti assieme da una serie di elastici fissati a ognuno dei due ferri a intervalli regolari. Gli elastici formano le generatrici di un paraboloide iperbolico determinato dalla distanza tra i due ferri, dall'angolo da essi formato e dalla posizione di due superfici qualsiasi. Era anche consigliabile usare questo metodo sperimentale per un edificio dalla forma così bizzarra, perché gli stati di tensione del guscio della calotta di un paraboloide iperbolico erano così complicati che si sarebbero sottratti a un calcolo preciso. Gli aspetti tecnici di questo edificio sono senz'ombra di dubbio affascinanti, in fondo era proprio "il progetto singolare e la forma fantastica" (questo il tenore dell'opuscolo del programma edito dalla Philips) che lo avevano reso famoso tra gli architetti. La concezione dell'edificio è certamente singolare, ma se la "forma fantastica" indica qui un fenomeno inteso come il prodotto di una fantasia a ogni buon conto dotata, non si tiene in considerazione l'aspetto più singolare, o meglio più memorabile, e cioè che questo padiglione deve la sua forma a regolarità matematiche che producono, in ugual misura, manifestazioni analoghe nel visibile e nell'udibile.
Già la prima composizione con cui Xenakis apparve in pubblico fu un successo: *Metastaseis* (1954) inizia con un glissando, nel quale un suono congiunge in un flusso continuo i dodici toni cromatici del nostro sistema tonale. Non si sentono più toni precisi, per non parlare di motivi, temi o melodie dipendenti gli uni dagli altri. Non si ritrova neppure una riduzione a singoli punti tonali, come veniva realizzata all'epoca nella musica seriale in minuziose gradazioni di parametri: la musica si snoda in modo assolutamente continuo. Con i glissandi Xenakis si ricollega ai tentativi di riprodurre le urla delle sirene di Varèse e rielabora in questo modo gli stessi concetti musicali che Le Corbusier aveva espresso nel suo *Modulor*, ispirato da Varèse.
Conflitti per i diritti d'autore hanno condotto alla rottura tra Le Corbusier e Xenakis. Una storia incresciosa: Xenakis voleva apparire come costruttore del padiglione, cosa che Le Corbusier tentò di impedire. Oggi entrambi vengono citati come progettisti del padiglione, ma Le Corbusier cercò a lungo di impedirlo con metodi poco lodevoli. Considerando le interazioni tra musica e forma architettonica esistenti nel padiglione, si può supporre che per Le Corbusier – anche se molto interessato alla musica – il progetto sarebbe stato un compito troppo impegnativo. Mi preme quindi di concludere con l'osservazione che l'architetto del padiglione Philips non si chiama Le Corbusier, bensì Iannis Xenakis.

---

***In 1956 the Philips company*** *approached Le Corbusier with a request to design an exhibition pavilion for the Brussels World Fair. The commission cannot have been terribly interesting for him: he was at the peak of his fame, and already engaged on far more promising and, above all, far larger building projects (Chandigarh). Why should he have cared about a commission to build a mere pavilion, especially as it would only remain standing for a few months in any case? The Philips company, however, intended to equip this pavilion with the most modern electronic technologies, so that a multimedia son-et-lumière performance could be staged there. The clients*

3

4

5

6

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00



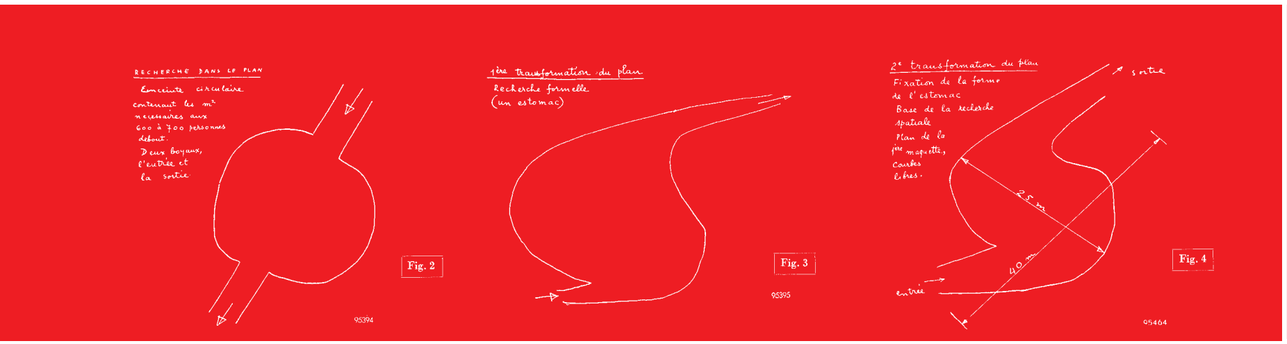



Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

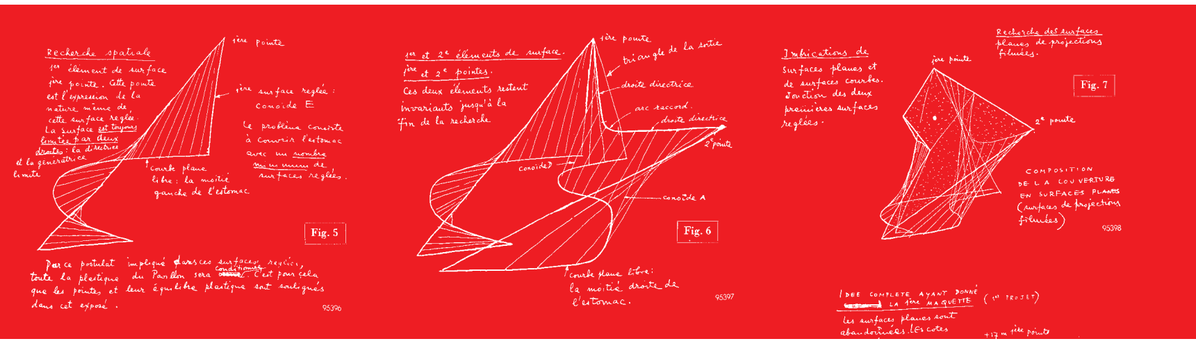



Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

*must therefore have been greatly surprised to learn from Le Corbusier that he had no intention whatever of just building a shell for others to fill, so to speak. And further, he declared to an astonished Louis Kalff, the head of the project for Philips, that the* Poème électronique *would represent an attempt to use the possibilities presented by electronics to combine various forms of expression into a total work of art, which would produce in the onlooker emotions hitherto unknown in every respect.*

*Thus with the* Poème électronique*, Le Corbusier seized the opportunity to realize his attitudes concerning art in a hitherto unknown form through the complex possibilities presented by the technical reproduction of sound and picture. Existing efforts to convey his understanding of art and the world were scattered among his buildings, in pictures and countless articles and other writings. Now he had a chance to condense the contents of his cosmology with an intensity hitherto unknown. At first, though, a composer had to be found for the music which was to be played. The clients wanted to commission a composition from Benjamin Britten. Le Corbusier, however, in keeping with the role he demanded for himself as impresario and general contractor, insisted on the engagement of that extremist in sound, Edgard Varèse. Le Corbusier felt a certain intellectual affinity for Varèse, but in any case, he felt comfortable in the role of his patron. He had not been backward in his uncompromising readiness to commit himself to Varèse against all the opposition and fears. He gave the composer a completely free hand in the task entrusted to him and imposed no conditions whatever. Le Corbusier like to parade his loyalty towards his protégés, which was however not the reason for this 'concession'. Quite simply there was no other possibility of collaboration with Varèse.*

***Le Corbusier's* Poème électronique*: a pictorial choreography as "musée imaginaire"***

*Le Corbusier's "electronic poem" consists visually of a combination of various projected pictures and light-effects. The equipment which he had at his disposal comprised four large film projectors, eight projection lamps, six spotlights, six ultra-violet lamps, fifty light-bulbs (representing stars) and several hundred TL lamps in various colours. In a sort of screenplay, Le Corbusier laid down the course of the eight-minute performance down to the last second. He distinguished four different light-effects, and kept a column for each sector:*

*1) 'Ambiances': illuminated areas which had to create a particular atmosphere. They were to be created by projecting coloured light on to the pavilion walls.*

*2) 'Volumes': meaning two figures hanging in the room (a female figure and a stereometric body). Both were to be coated in fluorescent paint, which would glow in different colours according to the illumination.*

*3) 'Écrans': screens, or large areas of wall, on to which the black-and-white film montages were to be projected. Curvatures of the surface and interruptions in the form of loudspeakers and steel scaffolding would create the desired distortion and alienation. The simultaneous presence of the 'ambiances' would make the black part of the projected image appear coloured.*

*4) 'Tritrous' – at particular places on the wall, around the 'écrans', garish combinations of coloured light or else black-and-white figures were to be projected at intervals. This was to be done by means of a film-strip, whose 'pictures' would be totally opaque apart from three openings ("trois trous" – hence 'tritrous') in which there were to be colours or pictures.*

*The basic idea of the seven-section* Poèmes *is the presentation of the story of the development of humanity, starting in prehistoric times and proceeding via the contemporary situation of the late nineteen-fifties to a view of the future. The piece was divided into two at the start of the fifth sequence by a brief pause in the projection, when the Pavilion would be flooded with daylight. The first part was dedicated to the evolution and history of mankind, the second to its present and future.*

***The* Poème électronique *by Edgard Varèse: the floating sculpture***

*By the time Le Corbusier consulted with the Philips' technicians at the end of 1956 on the acoustic aspects of the* Poèmes*, Varèse had already been commissioned with the composition, but at this stage none of the music was actually available. All that was known was that for the most part it was purely electronic music in which stereophony would play a major role as a musical parameter. Listeners were to receive the impression that various sources of sound were moving around them, going up and down, coming together and moving apart once more. Sounds would shift at various speeds around a room which would at times feel suffocatingly small and acoustically dead, and at others appear to take on the dimensions of a cathedral.*

*Philips' achievement in fulfilling these requirements was remarkable. A magnetic tape recorder with a three-track tape made it possible to distribute Varèse's composition around twenty different amplifiers, each with an output power of 120 watts. Some four hundred loudspeakers were installed in the Pavilion, and connected up to complicated switching mechanisms with relays and telephone switchboard equipment in such a way that these "routes sonores'" could be realized with a precision hitherto unheard-of.*

*The music of the* Poème électronique *is characterized by an undreamed-of wealth of acoustic materials (those interested can test this assertion for themselves: stereo versions of the composition are available commercially, but of course the original spatial effects can only be inferred, at best). Organ tones, piano chords, choral and solo singing voices and percussion effects may still be reminiscent of conventional instruments, but equally strongly represented are noises from industrial buildings, assembly lines and machines. At the close of the* Poèmes*, aircraft engines, detonations and howling sirens simulate a veritable air-raid.*

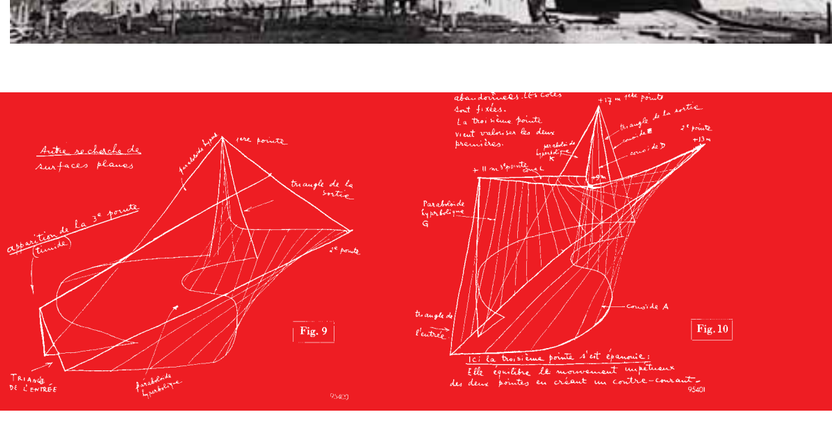
*The temporal structuring of the visual presentation can also be followed in the acoustic sequence. Any overlap in the contents of the two is by contrast sporadic. True, images of war find their correspondence in sounds reminiscent of marching music, and the 'gods' sequence is introduced by a human voice sighing the words: "Oh God!". However, when Varèse accompanies pictures of babies at the end of the composition with howling sirens and jet-fighter noises, it becomes obvious how loose and uncommitted the collaboration between Le Corbusier and Varèse actually was.*

*It is a telling fact that Le Corbusier's brother, who once had the opportunity just to hear the music, came to the conclusion that this actually sounded better without the visual accompaniment than with. He thought that if anything, the projected images – in particular the pictures, which after all everyone had seen before – distracted attention away from Varèse's self-sufficient and genuinely new music. After the World Fair, the two* Poèmes *each went their own way. Varèse's* Poème électronique *made a name for itself as one of the key works of twentieth-century music, while Le Corbusier's* Poème *is now largely forgotten, and accessible only to specialists. And yet: experiences of sound projections, taking the routes sonores of the Pavilion as an example, have shown that this allegedly "inexpressible space" is indeed capable of expression.*

***The Pavilion: an "acoustic form"***

*Le Corbusier valued his then assistant Iannis Xenakis as a personality in which "three talents were happily united". The talents he had in mind were mathematics, architecture and music. Even before the Philips Pavilion, he had given him considerable freedom of action in the planning of individual parts of buildings. Thus Xenakis designed the interior structure in La Tourette (while the exterior is the work of Le Corbusier), the glass facade (pans de verre ondulatoires) beneath the cells, the church and the round chapels from which the 'cannon' and the "machine-guns of light" rear up. Xenakis had arranged these in such a way that they can catch the sunlight at the equinox. The kindergarten on the roof of the Le Corbusier building in Nantes is also by Xenakis. For Chandigarh, Xenakis designed the basic structure of the Palace and the Ministries, along with various parts of the Parliament building. But only with the Philips Pavilion did things reach the point where Xenakis was able to do something all of his own in Le Corbusier's studio.*

*Le Corbusier had come to an agreement with the Philips project managers on the basic principles, which in fact were already clear enough from the purpose of the building. It had to fulfil the requirements imposed by the planned son-et-lumière projections; and at the same time, it had to allow some six hundred people to pass through the scene of the action every ten minutes, which moved Le Corbusier to describe the ground-plan as a 'stomach' (both in the formal and functional sense, as a 'digester' of crowds of people). At the same time, all associations with an everyday cinema atmosphere had to be avoided. Deformations and distortions in the*



In queste pagine, su sfondo rosso: schizzi di studio (da *Het Philipspaviljoen op de Wereldtentoonstelling te Brussel 1958*, ristampa di articoli pubblicati in *Philips Technisch Tijdschrift*, nn. 5 e 6/7, 1958). Nella foto della pagina a fronte: i lavori nella fase di completamento (archivio Philips).

*On these pages, on the red ground: study sketches (from* Het Philipspaviljoen op de Wereldtentoonstelling te Brussel 1958*, reprint of articles published in* Philips Technisch Tijdschrift*, nos. 5 and 6/7, 1958). In the picture on facing page: the works in the completion phase (Philips archives).*

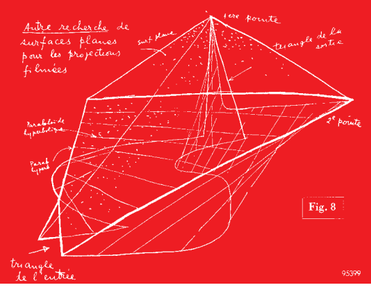



Fig. 8




Fig. 9




Fig. 10

*images projected on the curved inner walls of the Pavilion were expressly desired, while depth was needed to produce, as far as possible, a fantastical, unreal spatial impression and unusual colour effects. For the spatial sound projections of the music, straight parallel walls had to be avoided on account of the unwanted sound reflections they would produce.*
*That was approximately the state of things when Xenakis made a start on more detailed studies for the building of the Pavilion in October 1956. It was now a question of finding a structurally feasible form with surfaces with, if possible, a variable radius of curvature. What was wanted was a geometrical form which would make it possible to produce as large as possible a volume with a minimum of material. With respect to acoustic insulation, Philips required a weight of 120 kg per square metre for the walls (concrete or cement about five centimetres thick).*
*So there was no question of constructing a building in the form of a tent made of canvas or the like, with or without metal reinforcement. In these circumstances, those engineers who were approached for advice expressed the opinion that the Pavilion could not be built without a relatively heavy metal skeleton and probably not without unwanted supports.*

***Glissando and regular surface***
*In his transformation of surface elements, Xenakis proceeded by way of experiment. He used two knitting needles, connected by a series of elastic bands, attached to each of the needles at equal intervals. The bands are the generators of a hyperbolic paraboloid, determined by the distance between the two needles, the angle which they form and the position of two arbitrary surfaces. This experimental method also suggested itself because in the case of such an individually shaped building as this, the tension states of the hyperbolic paraboloid skins are so complicated that they are hardly accessible to precise calculation.*
*The technical aspects of this structure are without a doubt highly fascinating. After all, in the words of Philips' published programme, it was "the curious conception and the fantastical form" which was the talking point, in architectural circles especially. Certainly the conception is curious if by "fantastical forms" is meant a phenomenon understood as the product of a fantasy or imagination, no matter how gifted. But this ignores the most curious, or rather noteworthy aspect, namely that this Pavilion owes its shape to mathematical regularities which had both visual and auditory analogies Xenakis had achieved his musical breakthrough with the very first composition which he presented to the public:* Metastaseis *(1954) begins with a glissando in which one sound progresses smoothly through the twelve notes of our tonal system. One no longer hears any fixed notes, let alone motifs, themes or cohesive melodies. Nor do we have any reduction to individual tonal points, as was being done at the time by serial composers in difficult parameter gradations.*
*The music proceeds in a totally continuous fashion. In the glissandos, Xenakis takes up the siren essays of Varèse, and thus processes the same musical concepts which Le Corbusier had expressed in his* Modulor *– inspired by Varèse. It was disputes over copyright that led to the break between Le Corbusier and Xenakis. It was a dismal story: Xenakis wished to be named as the architect of the Pavilion, something which Le Corbusier sought to prevent. Today, Le Corbusier and Xenakis are jointly named as the architects, but Le Corbusier resisted this for as long as he could with less than reputable methods. In view of the interplay between music and architecture which characterized the Pavilion, it may be presumed that Le Corbusier – although he certainly took an interest in music – would have been out of his depth. This is why I should like to end by saying that the architect of the Philips Pavilion was not Le Corbusier, but Iannis Xenakis.*

Il padiglione nel contesto dell'Esposizione mondiale (archivio Philips).

*The pavilion in the context of the World Expo ( Philips archives).*

Peter Zumthor

Intervista di Günther Uhlig
Fotografie di Giovanni Chiaramonte

# Klangkörper Schweiz: padiglione svizzero all'Expo 2000 di Hannover

*Interview by Günther Uhlig*
*Photographs by Giovanni Chiaramonte*

# *Klangkörper Schweiz: the Swiss pavilion at the Hanover Expo 2000*

**... Quarantadue anni dopo, di nuovo in occasione di un'esposizione universale, quella di Hannover, Peter Zumthor, incaricato del programma e della realizzazione del padiglione svizzero, fa un percorso inverso. Pur avendo a disposizione tutta la tecnologia sceglie un genere costruttivo ancestrale, ordinato ritmicamente secondo un sistema di allineamento additivo che evoca il senso di uno stretto ordine compositivo. All'interno si vive, come per Le Corbusier, l'intento ideale di un'architettura come "corpo sonoro" (Klangkörper) in cui sono riunite composizioni musicali, testi letterari, citazioni e testi pubblicitari, fiabe e canzoni popolari, ma anche animazione teatrale e danza. Questo "corpo sonoro" riunisce arte, architettura, musica, danza e poesia. Arte popolare e arte colta. Concepito come un'oasi di pace in mezzo al frastuono dei media, permette ai sensi di rigenerarsi per vivere meglio "l'opera d'arte totale" che ci viene proposta...**

***... Forty-two years after, and again on the occasion of a world exhibition, this time in Hanover, Peter Zumthor, responsible for the programming and building of the Swiss pavilion, decided to move back in time. Although he could count on all the latest technology, he opted for an ancestral type of construction, rhythmically arranged according to a system of additive alignments which evoked a feeling of close compositional order. Inside it, as with Le Corbusier, one feels the ideal intent of architecture as "a sound body" (Klangkörper). This combines musical compositions, literary texts, quotations and advertising copy, fables and popular songs, but also theatrical animation and dance. The "sound body" joins together art, architecture, music, dance and poetry. Popular art and cultivated art are thus conceived as an oasis of peace amidst the din of the media, enabling people to be regenerated so as better to appreciate "the total art work" proposed...***

Progetto: Peter Zumthor
Collaboratori: Uta J. Graff con Rainer Weitschies (direzione progetto), Kirsi Leiman, Daniel Schmid, Miguel Kreisler
Collaboratori progetto di concorso: Daniel Bosshard, Lars Müller
Direzione lavori. Franz Bärtsch
Strutture: Conzett, Bronzini, Gartmann
Ingegneria elettrica: IBG
Impianti: Hans Hermann

*Project: Peter Zumthor*
*Collaborators: Uta J. Graff with Rainer Weitschies (project architect), Kirsi Leiman, Daniel Schmid, Miguel Kreisler*
*Competition project collaborators: Daniel Bosshard, Lars Müller*
*Works management: Franz Bärtsch*
*Structures: Conzett, Bronzini, Gartmann*
*Electrical engineering: IBG*
*Systems: Hans Hermann*

**Günther Uhlig: Nelle discussioni durante la preparazione dell'Expo 2000 sono emerse le difficoltà che alcuni Paesi hanno avuto con il loro padiglione. In esse si evidenzia un particolare paradosso: da un lato infatti si presentano all'interno dei padiglioni le multinazionali con i loro prodotti globalizzati, dall'altro lato i Paesi cercano di esprimere attraverso l'architettura una propria identità nazionale. Questo ha rappresentato anche per lei una contraddizione, e se sì, in quale direzione ha cercato una soluzione?**
Peter Zumthor: Alla mia risposta voglio premettere che non sono stato soltanto l'architetto del padiglione ma anche il direttore artistico dell'operazione complessiva "Corpo Sonoro Svizzera". Fin dall'inizio avevo la sensazione che in questo luogo non potevamo soltanto raccontare qualcosa sulla Svizzera, come fanno tutti gli altri. Il nostro inizio è stato questo: volevamo fare qualcosa per i nostri visitatori, qualcosa che avrebbe potuto essere loro utile, una sorta di stazione di servizio culturale, dove non dovevano imparare niente sulla Svizzera. E se adesso lei mi chiede cosa questo ha a che vedere con la Svizzera, le risponderò: niente. Questa architettura non c'entra niente con la Svizzera. Tuttavia in un secondo momento possono affermare che la nostra proposta è particolarissima. Offriamo una rappresentazione in tempo reale per il relax dei visitatori stanchi. Quando hanno visitato con attenzione i primi cinquanta padiglioni, possono rigenerarsi da noi. Così dopo una mezzora sono pronti per i prossimi cinquanta padiglioni. Questo è l'approccio. Architettura, Suono, Parola, Cibo, Bevande e Moda si amalgamano in un avvenimento complessivo, una rappresentazione che si modifica continuamente e reagisce con la situazione del momento, il flusso dei visitatori, il vento e le condizioni meteorologiche.

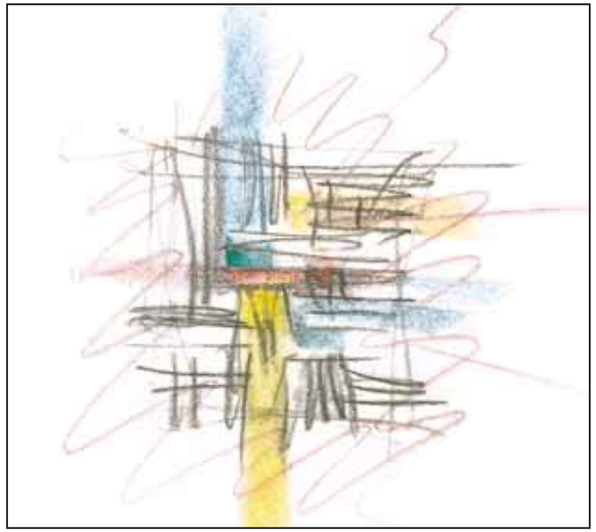
**I suoi committenti sono stati subito d'accordo con questa idea? In genere sono molto presenti gli sponsor e le ditte che vogliono autorappresentarsi.**
Il padiglione svizzero è stato commissionato dalla Confederazione Elvetica. C'è stato un concorso, ma nessuno sponsor, e il finanziamento è stato possibile grazie ai soldi della Federazione: per questo motivo non si presentano né ditte né prodotti. Vengono offerte cose e rappresentazioni per il relax. Lei sa bene che riposarsi e rigenerarsi all'interno di questo paesaggio mediale Expo 2000 significa, anche, ritornare alla propria tensione interiore, ricostruire la tensione necessaria. In questo aiuta il suono, l'architettura, aiutano gli spazi che abbiamo creato, le numerose panchine, il cibo, le bevande e le parole che sono evidenaite dalla luce, che non si devono leggere, nelle quali ci si può immergere forse soltanto per gioco o per interesse: si può entrare e di nuovo uscire. Non vogliamo essere altro che un ospite colto e io ho pensato che potrebbe essere degno della Svizzera non vendere orologi a cucù o cose simili. Questa idea è passata senza problemi a Berna.

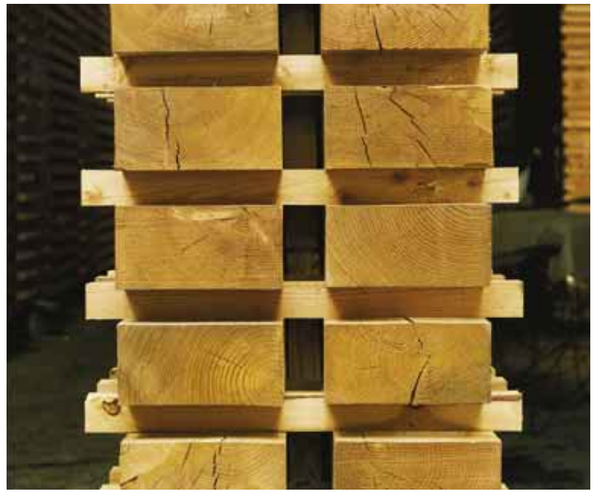
**Lei non parla di un padiglione, ma di un "Corpo Sonoro": dei musicisti faranno risuonare con diversi strumenti la catasta di legname, come lei chiama con modestia la sua costruzione. Oltre questo hanno un ruolo anche le proporzioni armoniche degli spazi come traduzione visiva di figure sonore?**
No, riflessioni di questo tipo non hanno avuto nessun ruolo. Noi volevamo introdurre suoni reali all'interno della struttura, farla diventare un corpo di risonanza. Ci chiedevamo quali potessero essere le tonalità adatte per questo tessuto di pareti di travi di legno accatastate, di passaggi comunicanti, di cortili e spazi interni. E alla fine è stato bello vedere come funzionava, quando l'abbiamo costruito due anni fa per la prima volta in scala 1:1 introducendo gli strumenti musicali, salterio e fisarmonica. Soltanto dopo questa prova ho visto il legame formale, se si vuole tecnico-costruttivo, con la musica, la analogia tra la tecnica costruttiva e il suono; per la prima volta i suoni degli strumenti musicali mi sono sembrati un ulteriore materiale. Gli specialisti acustici elettronici, che erano stati messi a disposizione a Hannover per un eventuale aiuto, non sono poi intevenuti. Hanno detto che l'architetto Zumthor era stato fortunato: se avesse lasciato uno spazio minore tra le travi il suono sarebbe stato compresso e con un interspazio maggiore il suono si sarebbe probabilmente disperso. Forse ha giocato un ruolo una certa sensibilità per la giusta costruzione e dimensione.

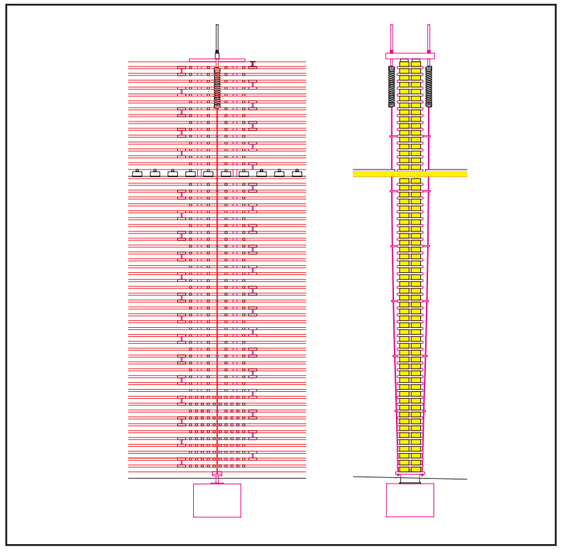
**La sua "catasta di legname" musicale suggerisce un paragone con il padiglione Philips per l'Esposizione mondiale del 1958 a Bruxelles, progettato dall'architetto svizzero Le Corbusier con Xenakis. Era stato progettato per l'esecuzione di musica contemporanea. Allo stesso tempo i due gusci curvati della struttura dovevano essere un simbolo del ruolo guida dell'architettura nello sviluppo di nuove tecnologie. A quell'epoca le possibilità tecniche costruttive erano molto indietro rispetto alla audace struttura, che ha dovuto essere montata con grande difficoltà manualmente. Oggi si padroneggerebbe senza problemi la tecnica costruttiva, ma sembra che ci sia meno fascino per le nuove tecnologie futuristiche con il loro orizzonte formale. La catasta di travi di pino selvatico e di larice appena tagliate sembra allo stesso tempo un manifesto contro il credo nelle tecnologie. Quale ruolo gioca la tecnica nella sua idea di architettura?**
Un grande ruolo, se mi serve. Ma io non parto mai dalla tecnologia, ho sempre una idea architettonica, che ha molto convenzionalmente a che fare con il luogo e con il tema. A partire da queste due 'cose' classiche, luogo e funzione nasce il progetto. Da qui in poi è giusto tutto ciò che è utile.

Pagina a fronte: nelle foto, una serie di dettagli. In alto, a destra: schizzo planimetrico (da Peter Zumthor, *Klangkörper*, Birkhäuser Verlag, Basilea 2000). In basso, a sinistra: disegni costruttivi del sistema strutturale.

*Facing page: in the pictures, a series of details. Top right: sketch of plan (from Peter Zumthor,* Klangkörper, *Birkhäuser Verlag, Basle 2000). Bottom left: constructional drawings of the structural system.*







1

**1, 2** Vedute di dettaglio e complessiva. Il padiglione – chiamato "corpo sonoro" – è un volume aperto su tutti i lati, parzialmente scoperto, costituito da un reticolo di pareti in legno fatte di assi semplicemente sovrapposte senza alcun fissaggio meccanico. Esposto agli agenti atmosferici, vuole essere un luogo di performance permanente in cui diverse esperienze sensoriali s'intrecciano coinvolgendo il visitatore. Peter Zumthor, oltre al progetto architettonico, ha ideato l'intera operazione artistica che comprende musica, letteratura, cibo e una particolare 'divisa' per tutti i partecipanti alla performance.
**3** Una delle corti interne in cui i musicisti possono suonare raccogliendosi in gruppo.
**4** Panca per il relax.

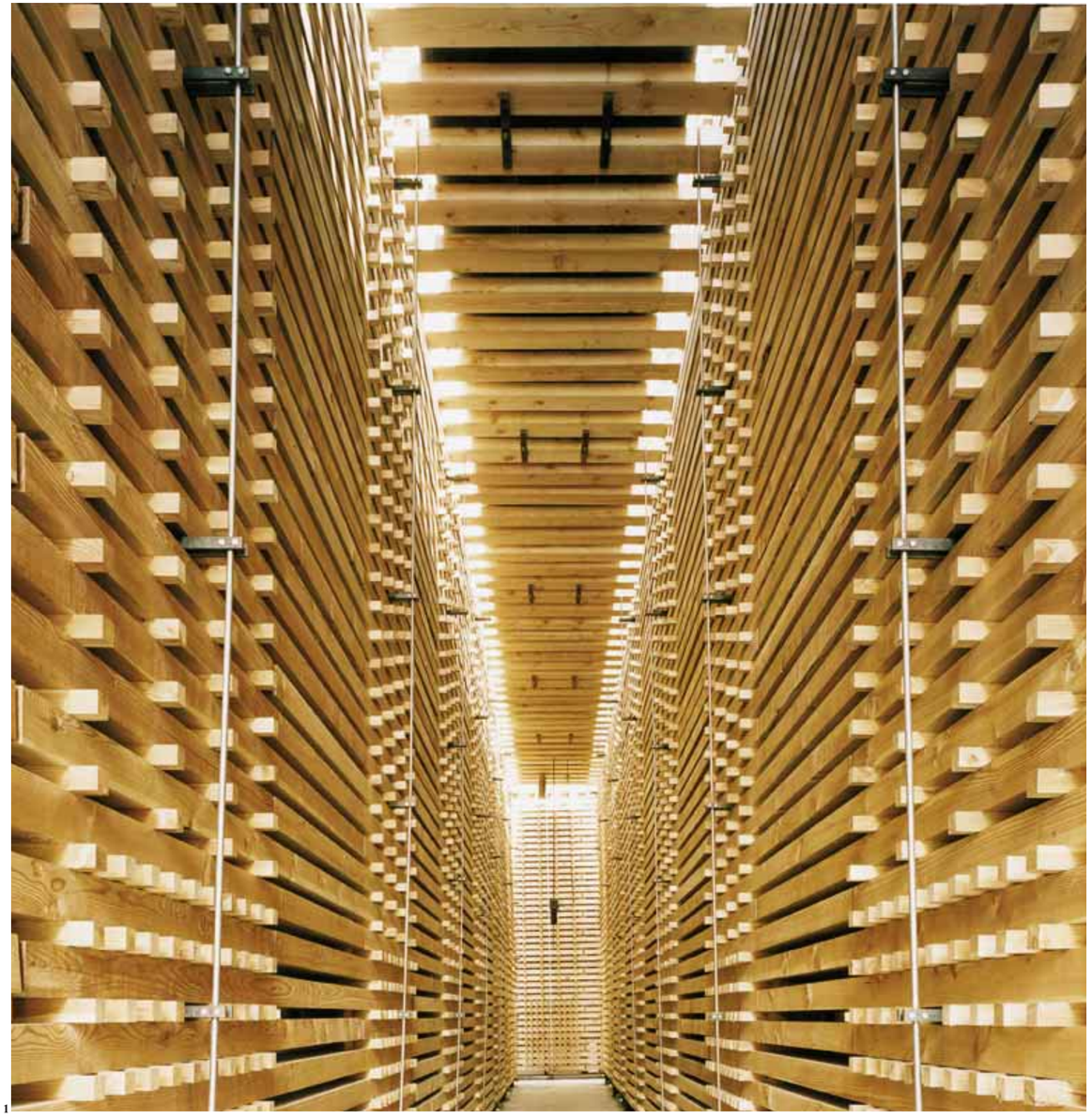
***1, 2*** *Detailed and general views. The pavilion – called the "sound body" – is a volume open on all sides and partly open to the sky, comprising a grid of wooden walls made with boards simply overlapped without any mechanical fastening. Exposed to the weather, it is intended to be a place of permanent performance where diverse sensorial experiences interweave to grip the audience's attention. Peter Zumthor, in addition to the architectural project, also created the entire artistic operation, which includes music, literature, food and a particular 'uniform' for all participants in the performance.*
***3*** *One of the inner courtyards in which musicians will be able to play in groups.*
***4*** *Rest bench.*

2

3

4

**Ma, potrebbe sembrare che l'uso esclusivo di legni profumati appena tagliati sia un gesto retrogrado, una sorta di antiprogetto contro la modernità e la tecnica.**
Forse sì, forse no; non sono così sicuro. È vero che io seguo il programma in maniera molto cosciente, ma nessun programma tecnologico. Vede, questo lavoro è iniziato così: vi è una esposizione e l'esposizione propone un tema: quello di realizzare qualche cosa, che si possa smontare facilmente, per esempio un deposito di legname. Si accatasta il legno per farlo asciugare. Nessun chiodo, nessuna vite e nessuna colla tiene insieme questi quasi tremila metri cubi di legname, neanche nella parte del tetto, da nessuna parte. Tutte le travi di tre lunghezze diverse sono state accatastate senza incastro. Tutto è tenuto insieme e lavora a compressione. All'inizio c'è una trazione di sei tonnellate che alla fine si ridurranno a quattro tonnellate, diminuendo l'altezza complessiva di dodici centimetri. Questo è un deposito di legno lussuoso e quando in seguito le travi verranno vendute la loro qualità sarà migliore di prima. Il tema della mostra è quindi la creazione di un luogo all'interno di un non luogo, l'Expo, e le questioni di costruzione, montaggio e smontaggio hanno determinato il modo di procedere e l'uso della tecnica usata. Sono state necessarie molte invenzioni per permettere questo semplice accatastare. L'utilizzo del legno deve essere oggi di nuovo esercitato. Il legno è amato, ma quando è utilizzato viene tagliato a pezzi o tritato e ricomposto con la colla o tagliato e tenuto insieme con elementi di metallo, profili e viti per combattere la sua poco amata caratteristica "di muoversi", e perché in una delle sue direzioni è meno resistente che nell'altra. Noi abbiamo



1

creato un edificio che al contrario utilizza proprio questa sua caratteristica. Se farò un'altra cosa in legno, allora farò qualche cosa che si muove. Amo le case del cantone dei Grigioni che si muovono. Ho tematizzato questo nel padiglione e non capisco come si possa dire che sono in qualche maniera retrogrado o contro le nuove tecnologie. Sono anche a favore delle nuove tecnologie, ma amo le caratteristiche specifiche dei materiali. Amo anche le caratteristiche della porcellana, che è incredibilmente dura e chissà cosa ancora.

**Le foto mostrano che il Padiglione intriga per la straordinaria precisione estetica della stratificazione, delle fughe e dei cavi di acciaio. Questo effetto diminuirà quando la catasta invecchierà, quando si torcerà, quando perderà in maniera non uniforme il colore e così via?**
**Il Padiglione non è affidato alla durata e precisione seriale come punto di partenza, diversamente dalla casa dei Grigioni che assorbe le tolleranze costruttivamente?**
Noi sappiamo che le singole pareti, nonostante la compressione alla quale le sottoponiamo, si deformeranno e si arrotonderanno. Si dovrà operare un leggero slittamneto, ma forse non faremo neanche quello, vedremo. Forse dovremo venire incontro ai bisogni di sicurezza della gente, quando la catasta di legno dopo quattro o cinque mesi si deformerà in una forma a S troppo accentuata. Probabilmente le persone temeranno che tutto possa crollare.
Allora potremo reagire. Magari il Padiglione, questo corpo sonoro, ha una presenza tale nella coscienza della gente che ciò non ha più importanza. Potrebbe anche essere che le persone accettino che il legno si secchi, cambi e diventi grigio.

**Con la parola chiave 'sicurezza' viene in mente, che i ragazzi avranno il loro divertimento salendo sulle pareti...**
... Naturalmente. Io sono cresciuto così, in una fattoria vicino a Basilea, là c'erano molte cose pericolose e spero che rimanga così, che continuino a esistere delle cose pericolose in questo mondo.

---

***Günther Uhlig: Anyone who listened to the preliminary discussions, who sees the difficulties that many countries were having with their pavilions, will be struck by a strange contradiction. On the one hand international firms are presenting themselves in the pavilions with their globalized products, while on the***



**1, 3** Corridoi del labirinto. Terminata la manifestazione dell'Expo, il padiglione potrà essere smontato e il legno potrà essere riutilizzato per altre funzioni. È stato impiegato legno di pino per le assi longitudinali e legno di larice per quelle trasversali.
**2** Veduta di dettaglio. In primo piano, uno dei volumi neri a base ellittica che racchiudono locali di servizio.
Sul foglio lucido: pianta.

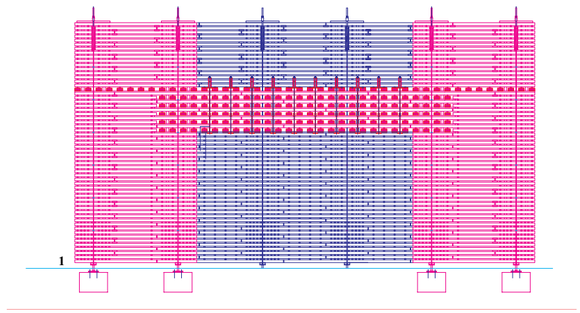
***1, 3*** *Corridors of the maze. When the Expo event is over, the pavilion can be dismantled and the wood reused for other purposes. Pinewood was used for the longitudinal axes and larch for the cross-axes.*
***2*** *Detailed view. In the foreground is one of the elliptically based black volumes enclosing the service rooms.*
*On tracing paper: plan.*

2

3

**1** Sezione.
**2, 3** Dettagli della scala che si snoda all'interno di uno dei corpi di fabbrica ellittici.

***1*** *Section.*
***2, 3*** *Details of the staircase which winds through the interiors of one of the elliptical volumes.*



**1**

***other, the country seeks to use the architecture to create a national expression of its own. Was that a contradiction for you too, and if so, in what direction did you seek a solution?***
*Peter Zumthor: I would like to preface my answer with the observation that I am not only the architect but also the artistic head of the whole "Klangkörper Schweiz" project. From the very outset I had the feeling that this was not the place to try and say anything about Switzerland. That's what all the others do. Our initial approach was to say to ourselves: we'll do something for the visitors, something that they can use, a kind of civilized rest-house, where they don't have to learn anything about Switzerland. And if you're going to ask me what this thing has to do with Switzerland at all, then my answer will be: nothing. This architecture has nothing whatever to do with Switzerland. Not primarily, but secondarily it does. We're making a very special offer, after all. We're offering a performance in real time to help footsore pavilion visitors to relax. After they've worked their way through the first fifty pavilions, they can recuperate in ours. Then after half an hour they'll be equipped for the next fifty. That's our approach. Architecture, sound, words, food and drink will link up to form a total experience, a performance, that changes all the time and reacts to the current situation, to streams of visitors, wind and weather.*

***Did your clients play along from the beginning? The usual thing is for firms to pose as sponsors and present themselves in grand style.***
*The Swiss Pavilion was commissioned by the Swiss Federal government. There was a competition, but no sponsoring. The project was financed with federal funds, and so there are no firms or products on display. Things will be on offer, and performances for relaxation. You know that when one relaxes and recuperates from this Expo 2000 media landscape, that also means going back to one's own tension, building up one's own tension once more. This is where sound helps, this is where architecture helps, this is where the rooms that we've built help, the many benches to sit on, the food and the drink and the words which come out of light that one doesn't have to read, but into which one can step, and step out of again, maybe as a game, maybe because one's interested.*
*We don't want to be anything other than civilized hosts, and I thought: That'll be good for Switzerland's image, not selling cuckoo-clocks or suchlike. And that went down well in Bern.*

***You don't talk about a pavilion, but about the "Klangkörper Schweiz" – Switzerland as Resonating Body. Using various instruments, musicians will cause the pile of wood, as you modestly call your building, to resonate. Do the harmonic proportions of the rooms also play a role as visually translated sound figures?***
*No. Considerations of that sort didn't enter into it. We only wanted to bring sounds into the structure, to turn it into a resonating body. We asked ourselves what tones would be suitable for this fabric of piled up wooden walls, communicating passages, courtyards and interior rooms. And it was nice to see how it worked, two years ago, when we first built a full-size model and brought these instruments in. Chopping boards and accordions. It was magical. And only then did I see this formal, or if you like, architectural connexion with the music, this analogy of the structure to the sound, and then it happened to me for the first time that the sounds of the instruments appeared to me as additional material. The electro-acoustics people, who recently made themselves available in Hanover in order to help if need be, were not required. They said that Zumthor was lucky. If he had made the gap between the beams any thinner, he'd probably have squeezed the sound, and if they'd been any wider, the sound may have flattened into nothing. Maybe a feeling for the correct structures and dimensions played a role.*

***Your musical pile of wood suggests a comparison with the Philips pavilion at the World Fair in Brussels in 1958, which was designed by Le Corbusier, who was Swiss, and Xenakis. It was intended for the performance of modern music. At the same time, its form, consisting of doubly curved shell surfaces, was supposed to symbolize architecture's claim to a leading role in the development of modern technology. In those days, though, the technical possibilities still lagged far behind the boldness of the structure, and the shell had to be put together laboriously by hand. Today, we could master the production methods corresponding to the form without any trouble, but we don't seem particularly fascinated by futuristic technology and its formal horizons. The pile of freshly cut pine and larch laths looks at the same time like a counter-manifesto to an overdone faith in technology. What role does technology play in your understanding of architecture?***
*A large role, when it serves my purpose. But I never start with the technology. Rather, I always have an architectural idea, which, very conventionally, has something to do with the place and the function which has to be fulfilled. The design arises from these two classical things: place and function. And everything is fine if it serves the design.*

***Yes, but the exclusive use of fresh, aromatic wood does suggest a retro-gesture, a kind of counter-design vis-à-vis modernism and technology.***
*Maybe, maybe not. I'm not so sure. Okay. I pursue a very deliberate programme, but not a technology programme. Look, this project began like this. We have here an exhibition, and this exhibition prescribed a theme, namely to build something which afterwards could be easily dismantled, e.g. a timberyard. The wood is piled up for drying. There are no nails, no screws, and no glue to hold the almost 3000 cubic metres together. Not in the roof either, nowhere. All the planks are intact, piled in three different lengths. Everything is pressed together. To start with, there's six tonnes of tension on it, reduced to four by the end, and the pile will be 12 centimetres lower. It is a luxurious timberyard, and if we sell the planks after the exhibition, they'll be of far better quality than they were before. The exhibition idea, in other words, the creation of a place in the EXPO un-place, and the questions of building up and dismantling, determined the procedure and the use of technology. A great deal had to be invented, you see, in order simply to bring about this piling up. The use of wood has to be re-learnt these days. People like wood, but when you need it, it's chopped up, and then reconstituted with glue, or else cut up and re-joined with some metal thing or other, dowels or bolts or whatever, in order to combat this unpopular characteristic that it has, namely to warp, because it isn't as stable in one direction as it is in the other. We have created a building, which, conversely, makes capital out of this property that wood has.*
*The next time I make something in wood, it'll be something that moves. I love the houses in Grisons that move. I make a feature of this in the pavilion, and can't understand how anyone can say I'm somehow old-fashioned or opposed to modern technologies. I'm also in favour of new technologies, but I love these idiosyncrasies that materials have. I also love the fact that porcelan is incredibly hard and heaven knows what else.*

***The photos show that the pavilion is extraordinarily attractive by virtue of the aesthetic precision of the layering, the joints, and the steel ribbons. Will this effect wear off as the pile grows older, if it warps, if the colours fade at different rates etc.? Is the pavilion not dependent on the continuation of the serial exactitude of the initial situation, unlike the Grisons houses, which are built with tolerances to take account of all this?***
*We know that individual walls, in spite of the pressure we're applying, will deform and bulge. We'll have to make a few joins, or maybe not – I'll have to see. Maybe we'll have to accommodate people's need for safety, if the piles suddenly start to become S-shaped. Maybe that will make people fear that the whole thing will collapse. We can react. Maybe though the pavilion, this resonating body. Will have such a presence in people's consciousness that that won't matter any more. It could be that people accept the fact that timber dries out and goes grey.*

***When you mention safety, it occurs to me that children will have fun climbing the walls.***
*Of course. That's how I grew up, in a farming village not far from Basle. There were all sorts of dangerous things, and I hope there will continue to be dangerous things in the world.*

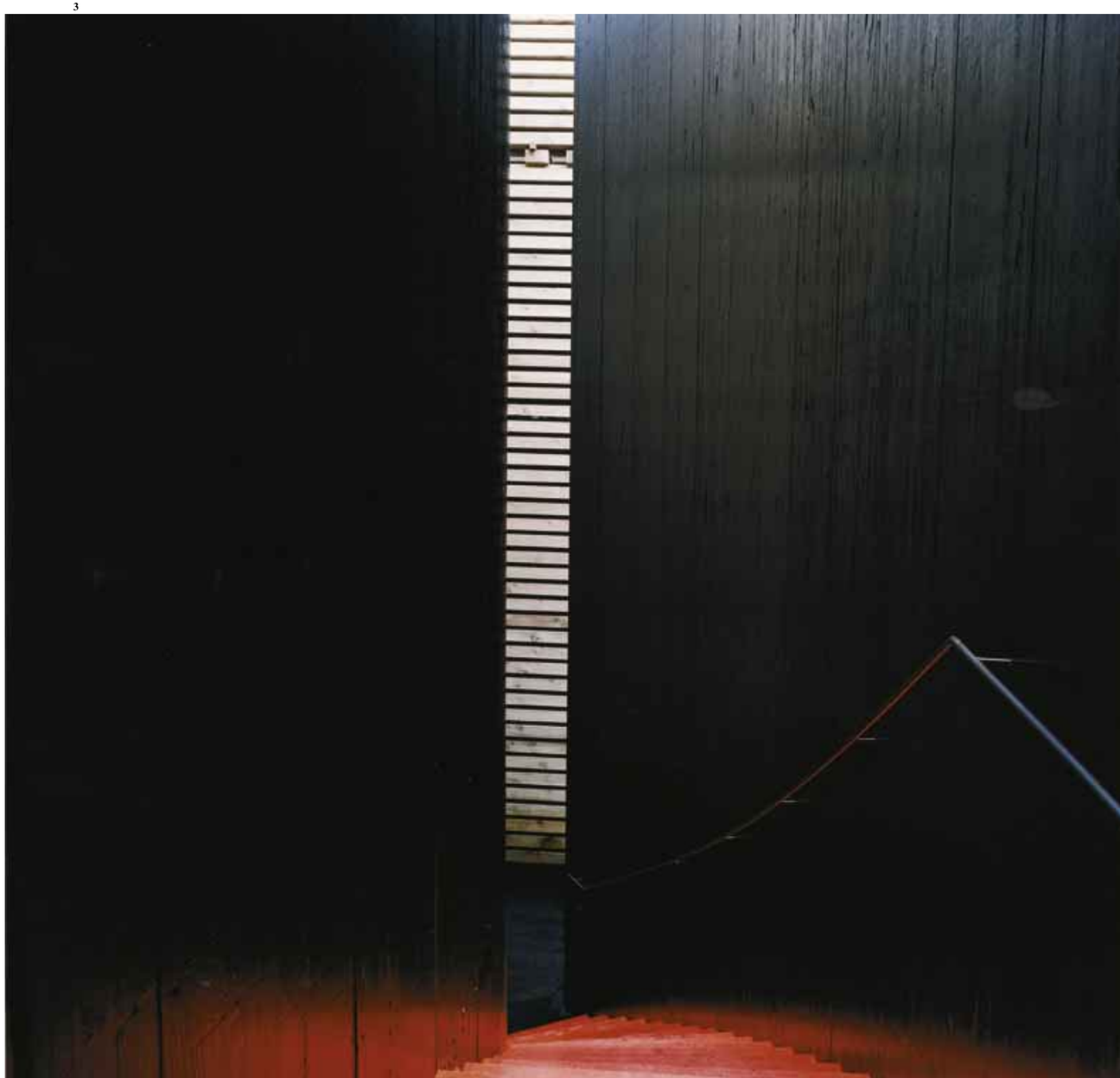


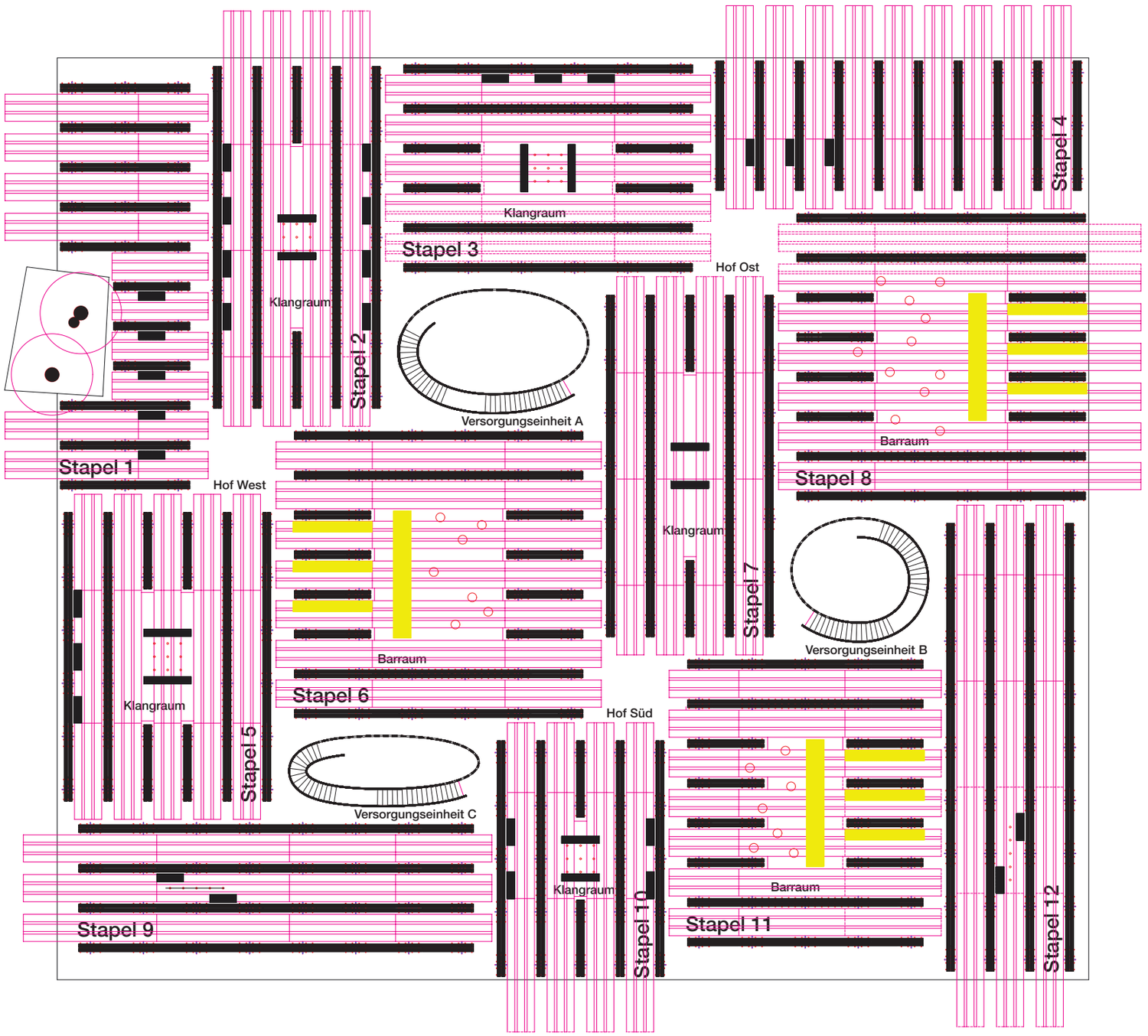


Comunicazione *Communication*: P. Rüedi (giornalista e scrittore *journalist and writer*), Ch. Schaub (produttore di film *film producer*)
Suono *Sound*: D. Ott (curatore *editor*); T. Anzellotti, S. Zytynska, Th. Gartmann/Pro Helvetia (consulenti musicali *musical consultants*); D. von Hahn, B. Tacchini (produzione musicale *musical production*); M. Supper (consulente elettroacustico *electro-acoustical consultant*); J. Demierre, Ch. Dirstein, S. Froleyks, D. Janett, F. Neuhaus, R. Ollertz, M. Pagliarini, P. Sublet (direzione musicale *musical directing*)
Testi *Texts*: P. Bachmann (curatore *editor*); D. Maggetti (ricerche letteratura italiana e francese *Italian and French literary research*); I. Farron, Eugène (ricerche letteratura francese *French literary research*); M. Cavadini (ricerche letteratura italiana *Italian literary research*); A. Lutz, M. Mettler (consulenti ideazione, ricerche letteratura tedesca *ideation consultants, German literary research*); D. Mayer, P. Weber, U. Wickli (consulenti ideazione *ideation consultants*)
Cibo e bevande *Food and drink*: M. Rigendinger (curatore *director*); C. Scotoni, M. Arnold (direttori gestione *management*); M. Volkart (consulente gestione economica *business management consultant*); A. Junker (pianificazione cucina *kitchen planning*)
Regia *Production*: K. Gruber (regista *director*); B. Tacchini, A. Wöhlert (collaboratori *assistants*)
Abbigliamento *Clothing*: Ida Gut (stilista *fashion designer*); A. Kleist (logistica *logistics*); R. Zähringe (realizzazione *realisation*); S. von Siebenthal (amministrazione *administration*); P. Schaub (comunicazione *communication*)
Libro Klangkörper *Klangkörper book*: R. Hönig (giornalista, redattore, curatore *journalist and editor*)
Modello *Model*: D. Raffainer, Zaborowsky, L. Meier
Grafica *Graphics*: G. Blätter, Ch. Stähli, S. Hoffmann
Committente *Client*: Confederazione Elvetica *Swiss Confederation*

**2**

**3**




Stapel 4
Klangraum
Stapel 3
Hof Ost
Klangraum
Stapel 2
Versorgungseinheit A
Barraum
Stapel 1
Stapel 8
Hof West
Klangraum
Stapel 7
Versorgungseinheit B
Barraum
Stapel 6
Klangraum
Stapel 5
Hof Süd
Versorgungseinheit C
Klangraum
Barraum
Stapel 9
Stapel 10
Stapel 11
Stapel 12

Herzog & de Meuron

Intervista di Dietmar Steiner
Fotografie di Nicholas Kane/Arcaid

*Interview by Dietmar Steiner*
*Photographs by Nicholas Kane/Arcaid*

# Tate Modern, Londra

# *Tate Modern, London*

Progetto: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Gugger, Christine Binswanger
Partner responsabili progetto: Jacques Herzog, Harry Gugger
Direzione progetto: Michael Casey
Collaboratori: Thomas Baldauf, Ed Burton, Victoria Castro, Emanuel Christ, Peter Cookson, Adam Firth, Nik Graber, Konstantin Karagiannis, Angelika Krestas, Patrik Linggi, Yvonne Rudolf, Juan Salgado, Vicky Thornton, Hernan Fierro, Kristen Whittle, Camillo Zanardini, Mario Meier (progetto costruzioni speciali); Irina Davidovici, Liam Dewar, Catherine Fierens, Matthias Gnehm, José Ojeda Martos, Filipa Mourao

*Project: Herzog & de Meuron – Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Gugger, Christine Binswanger*
*Partners in charge: Jacques Herzog, Harry Gugger*
*Project architect: Michael Casey*
*Collaborators: Thomas Baldauf, Ed Burton, Victoria Castro, Emanuel Christ, Peter Cookson, Adam Firth, Nik Graber, Konstantin Karagiannis, Angelika Krestas, Patrik Linggi, Yvonne Rudolf, Juan Salgado, Vicky Thornton, Hernan Fierro, Kristen Whittle, Camillo Zanardini, Mario Meier (design special constructions); Irina Davidovici, Liam Dewar, Catherine Fierens, Matthias Gnehm, José Ojeda Martos, Filipa Mourao*

**... Chi voglia cogliere tutta la portata delle arti deve, oltre le nozioni, essere in possesso di uno strumento percettivo addestrato alla ricezione delle varie sfere creative. La nuova Tate Modern è divisa in due parti: un "grande vuoto" e uno spazio che contiene la collezione d'arte. L'occhio viene condotto lungo un percorso che attraversa una successione di spazi perfettamente sistemati in cui punti di fuga, luce, clima e cromatismo variano secondo necessità. Tutta la tecnologia resta invisibile, dispone di spazi propri che non vengono percepiti dal visitatore. Senza essere fonte espressiva, la tecnica è ciò che deve essere: un semplice servizio. L'interdisciplinarità è un dialogo costante tra architettura e arte, e forma una sintesi armoniosa nel contesto di un monumento storico recuperato per dar vita a un quartiere attraverso la dinamica della cultura...**

***... Those wishing to grasp the full compass of the arts must, in addition to notions, also possess a perceptiveness trained to understand their various creative spheres. The Tate Modern is divided into two parts: a "vast void", and a space containing the art collection. The eye is led along a path through a succession of perfectly laid out spaces in which vanishing points, atmosphere and colour vary as required. All the technology is invisible. Without being an expressive source, the technology is what is ought to be: simply a service. The interdisciplinary approach creates a constant dialogue between architecture and art, and a harmonious synthesis within a historic monument regained to inject life into an area through the dynamics of culture...***

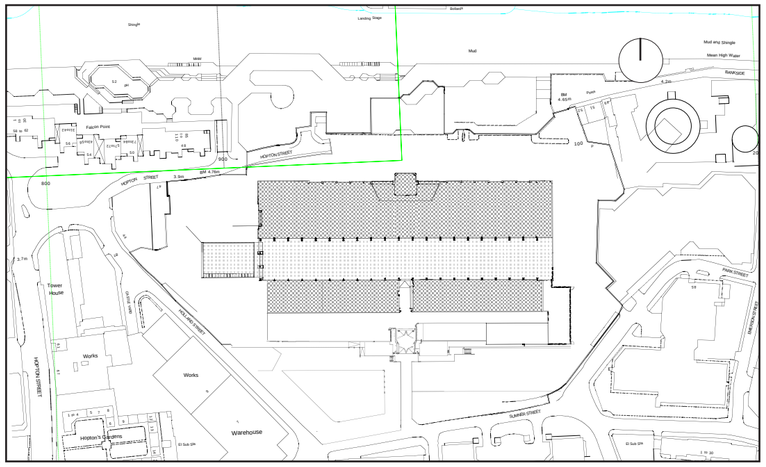
***La Tate Modern degli architetti*** *svizzeri Jacques Herzog & Pierre de Meuron è il museo-evento dell'anno. L'edificio restaurato della Bankside Power Station con i suoi 14.000 metri quadri di spazio espositivo è uno dei più grandi musei d'arte moderna del mondo. Un successo di pubblico a partire dal giorno dell'inaugurazione. La cifra prevista di due milioni di visitatori all'anno è salita a tre milioni. Con il concorso per la Tate Modern, vinto nel 1994, anche per Herzog & de Meuron è arrivato il successo definitivo e il loro inserimento nella classifica degli architetti più quotati del momento. La conferenza stampa che precedeva l'inaugurazione rifletteva questo nuovo status: agli inviati dei più importanti giornali del mondo erano stati accordati appuntamenti di soli dieci minuti per intervistare Jacques Herzog e partner e il direttore del progetto Harry Gugger. Dopo le prime domande sui progetti per la casa di moda Prada (Herzog & de Meuron in Giappone e Rem Koolhaas negli Stati Uniti), sulla 'fusione' fra H&dM e OMA per un nuovo albergo a Manhattan e sulla nuova, mediatizzata situazione delle "stelle dell'architettura" della "seconda generazione", il tempo concesso per l'intervista era finito. E proprio a quel punto si cominciava a parlare della Tate Modern...*

**Addetta alle pubbliche relazioni: You have to stop the interview. We are running out of time. The next journalist is waiting.**
Jacques Herzog: Give us ten minutes more. We just started to discuss an interesting subject. They can wait.

**Dietmar Steiner: Ok. Interrompiamo qui e veniamo alla Tate Modern. Il fatto di aver vinto questo concorso ha fatto scalpore in tutto il mondo: il primo studio di architettura non britannico che abbia potuto vincere un grande incarico pubblico in Inghilterra.**
Da secoli, stando a quello che dicono, dall'epoca della abbazia di Westminster. All'inizio non sapevo proprio che in Inghilterra nessuno straniero ha potuto costruire per così tanto tempo. Ma poi ci si accorge in fretta che la società inglese è diversa. Londra è sì una global city, probabilmente la città più importante d'Europa, così incredibilmente dinamica. L'altra faccia della medaglia è, effettivamente, una specie di isolamento dell'architettura, "so straight forward modern" nella tradizione del gotico. L'architettura – così pensano qui – deve sempre illustrare l'aspetto tecnico in maniera espressiva, cosa che abbiamo via via sperimentato qui nel processo costruttivo, come confronto culturale. Per noi questo è stato molto emozionante. Noi veniamo da una piccola nazione, la Svizzera: è un po' come l'Austria, ma al contrario di voi austriaci gli svizzeri non hanno una cultura nazionale a carattere globale e imperiale. In qualsiasi parte del mondo andiamo, siamo stranieri. Inoltre l'Inghilterra è certamente molto diversa dalla Germania o dalla Francia o dagli Stati Uniti. Così questa esperienza ci ha davvero aiutato a operare in tutto il mondo. La Tate Modern ha significato per noi il successo mondiale, è chiaro, perché abbiamo imparato anche a muoverci in modo del tutto diverso a livello internazionale, a confrontarci con problemi del tutto differenti.

**Veniamo al progetto per la Tate Modern. Per un osservatore neutrale, che non conosceva il vostro metodo di lavoro, la decisione della giuria è stata una sorpresa. Guardando il vostro progetto, ci si è chiesti che cosa succede di veramente nuovo dal punto di vista architettonico.**
È vero, non si vedeva niente. Anche adesso, a osservare l'edificio, molti si chiedono: "in fondo, che cosa hanno fatto?". Perché nessuno sa che in verità lì non c'era proprio niente, era solo pieno di macchinari. Una gran parte del nostro lavoro è stata, in definitiva, un lavoro di sgombero. E soltanto poi abbiamo inventato l'edificio in quanto museo. Ma anche questo inventare era sempre molto vicino a quello che c'era già. Quanto più ci allontanavamo da quello che c'era, tanto più il risultato era, in un certo senso, ridicolo perché la sostanza preesistente era sempre più forte. Per questo l'architettura opera adesso con una strategia sottile, sovversiva. E ciò a sua volta ha in sé qualcosa d'inglese, e corrisponde, a sua volta ancora, al nostro modo di fare architettura.

**Scusa, che cosa significa? La vostra architettura della Tate Modern è nello stesso tempo inglese e non-inglese?**
Sì, è una contraddizione. Perché la Tate Modern è diversa da come la farebbero gli architetti inglesi. Non è high-tech come la farebbe la vecchia generazione dei

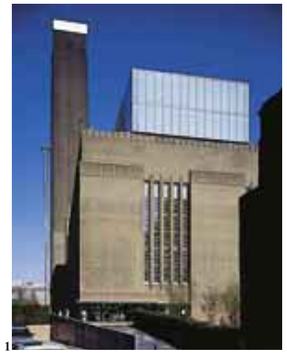



1 Planimetria generale. Il museo è situato sulla riva sud del Tamigi, in una zona un tempo abbandonata che si sta trasformando in nuovo polo culturale della città.
**2, 3** Vedute notturna e diurna dal Tamigi. L'edificio era in origine una grande centrale elettrica progettata da Giles Gilbert Scott nel 1947 e completata solo nel 1963. Dismessa nel 1981, è stata successivamente acquisita dalla Tate Gallery per la creazione di un nuovo museo. Il concorso internazionale per il progetto di conversione è del 1994.

*1 Site plan. The museum is situated on the south bank of the Thames, in a formerly derelict area now being developed as one of London's new cultural landmarks.*
***2, 3*** *Views from the Thames by night and by day. The building was originally an electricity power station, designed by Giles Gilbert Scott in 1947 and completed only in 1963. Dismantled in 1981, it was later acquired by the Tate Gallery for the purpose of creating a new museum in it. The international competition for the conversion project was held in 1994.*

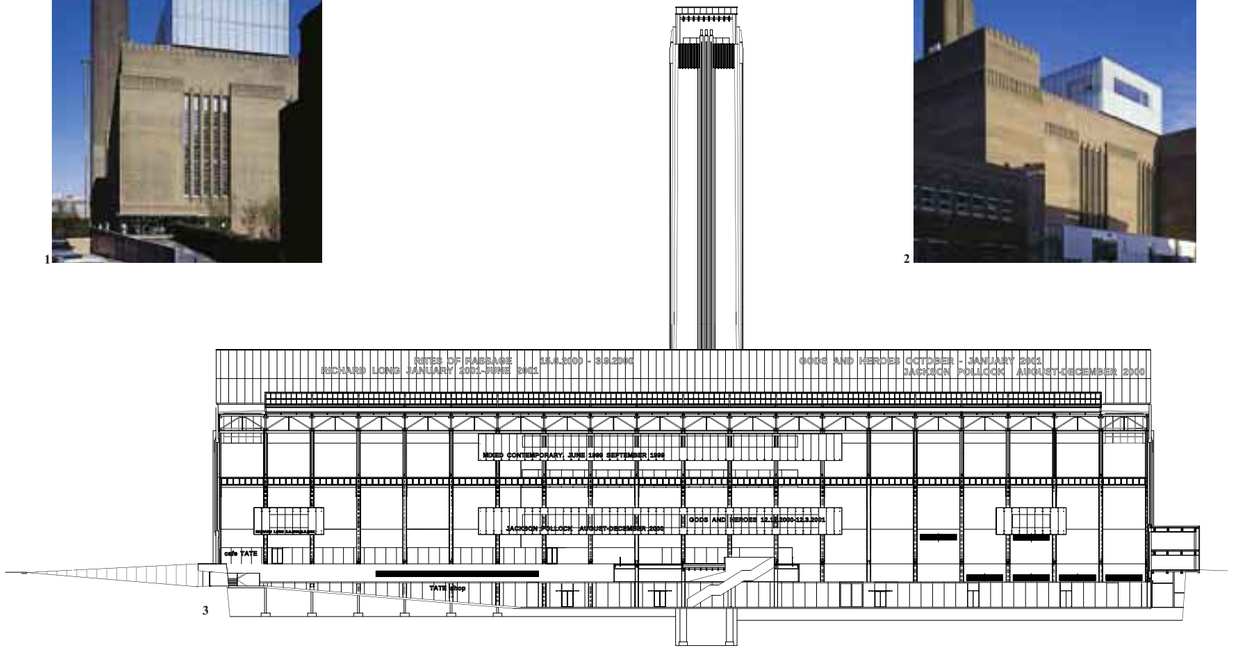
2

3

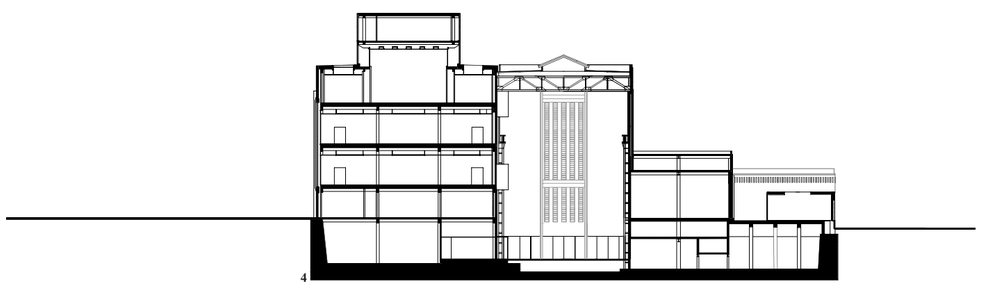


1

2




3



4

Foster, Grimshaw o Rogers, e non è modernista o minimalista come la farebbe Chipperfield o Tony Fretton. Qui è stato lasciato un altro segno. Noi abbiamo scoperto un'altra dimensione della cultura inglese, questo elemento tradizionale che si rivela, poi, per qualcosa di completamente diverso. L'abbiamo accettato perché dobbiamo accettare questo edificio in molti altri suoi elementi, perché è così imponente, e poi si trasforma in qualcos'altro. Questo parallelismo delle contraddizioni l'ho scoperto in Inghilterra e mi sembra liberatorio. Questo è anche ciò che Hitchcock celebra in maniera esemplare: nessun contrasto definito, il bello e il brutto, il buono e il cattivo, bensì tutto contemporaneamente dentro una cosa sola, direttamente. Questo è un elemento centrale del nostro lavoro, che conosci anche tu, e adesso è semplicemente diventato più manifesto.

**L'architettura come interpretazione di una situazione culturale?**
Sì, forse. Guarda gli inglesi: hanno i loro vestiti gessati, che io trovo magnifici, e poi ti mostrano il loro gilet, rosa, mentre le mutande sono a fiori.
Alla prima occhiata può sembrare pazzesco, loro veramente non ci trovano niente di strano, anzi considerano queste scelte del tutto normali e amano simili contraddizioni. Questa è la cosa eccitante dell'architettura, perché l'architettura in realtà non è importante: è solo uno psicogramma di quello che è la gente, di quello che sono le città e le culture.
In questo senso l'architettura è interessante, e non se viene considerata solo per se stessa.
Difatti tutte le cose che si possono trovare e analizzare in architettura, le si ritrova anche in altri settori della nostra cultura.

**Circa dieci anni fa hai già tematizzato questo legame tra abbigliamento, cultura quotidiana e architettura, in un articolo sui manager del dopoguerra in vestito grigio, sostituito poi da quello in velluto a coste, e su quali effetti ciò abbia avuto sull'architettura degli anni Settanta.**
Allora era un po' ingenuo, ma è ancora importante.
E artisti come Gilbert & George lo hanno sempre tematizzato.

**Questa materialità dell'abbigliamento si attua in modo forte nella Tate Modern. I pavimenti industriali, con le griglie di aerazione di ghisa, sarebbero inimmaginabili per un architetto inglese.**
Già, impensabili.

**Ma questi pavimenti di rovere non trattato parlano il linguaggio industriale. Sembra che siano sempre esistiti, mentre sono quelle pazzesche mutande a fiori che vengono esibite in pubblico.**
Esattamente. L'edificio è innanzitutto questa materia naturale, non rifinita. Perciò abbiamo preso queste griglie. Senza fare architettura industriale in senso stretto. Qui sono più importanti le atmosfere.
E torniamo quindi, di nuovo, ai temi di cui abbiamo anche discusso insieme. Io non sono un fanatico dell'atmosfera, ma l'architettura ha anche a che fare con immagini e stati d'animo. Se io, per esempio, faccio delle piatte griglie d'alluminio, allora voglio segnalare che qui c'è un condotto di aerazione e questo è in contrasto con il vecchio e ammuffito edificio industriale. E con queste griglie di ghisa cancello la questione del vecchio e nuovo, non la pongo nemmeno, perché per me non è importante. La successione degli spazi, lo scavare era più importante che segnare la dimensione temporale.

**Voi avete sempre progettato edifici d'arte e museali. Il museo della collezione Goetz a Monaco di Baviera, l'atelier di Rémy Zaugg, il piccolo museo dei fumetti a Basilea. Con la Tate Modern è cambiato il vostro rapporto con il museo in generale?**
Certamente. Solo con la Tate abbiamo capito ciò che effettivamente è un museo. E siamo diventati molto più liberi. Questo non vuol dire che adesso sosteniamo solo il tipo di galleria che abbiamo realizzato qui. Nuovi progetti come il museo DeYoung a San Francisco sono molto più liberi, anche nell'impianto, perché ospitano collezioni completamente diverse in luoghi altrettanto diversi. Un'altra esperienza importante è stata proprio quella che la percezione dipende dal luogo e anche dal tipo di collezioni. Noi non crediamo che la white box sia l'unica soluzione possibile. Solo per un edificio come la Tate Modern l'unico linguaggio corretto è quello della discrezione.

**La questione principale è sempre questa: fino a dove può arrivare l'autonomia sculturale dell'architettura nella costruzione di un museo?**
Io non faccio guerre di religione. Gli spazi devono avere una certa qualità sculturale. Ma è assurdo se un intero museo è basato su questo atteggiamento sculturale, perché acquista una posizione troppo autonoma. Al momento stiamo facendo un museo a Tenerife con dei soffitti molto irregolari, e usiamo forme sempre più irregolari perché le vogliamo scandagliare, perché ci sono così tante cose ancora da esplorare che per me sono più importanti del fatto



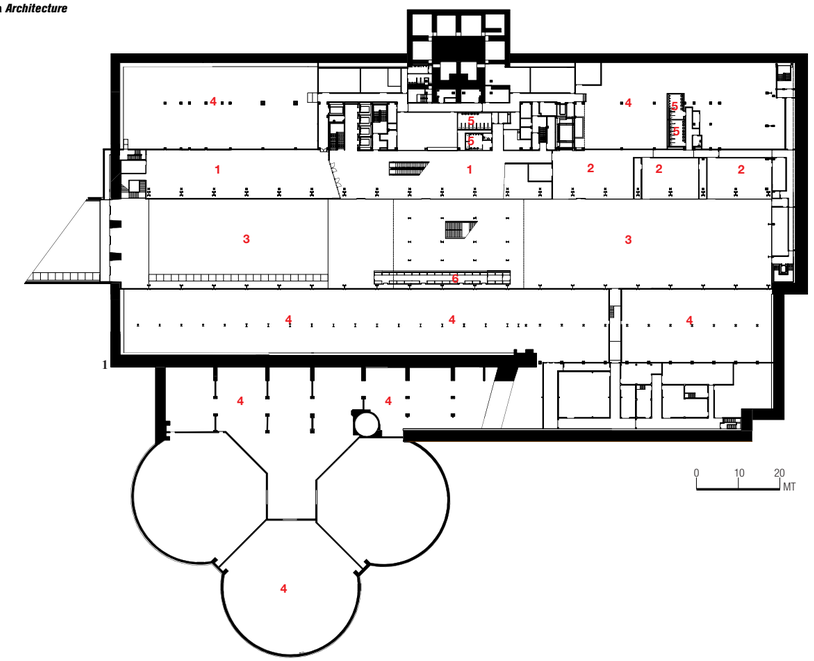
**1** Scorcio del fronte ovest. Si intravvede la rampa che porta all'ingresso principale del museo.
**2** Particolare del fronte est.
**3, 4** Sezioni longitudinale e trasversale.
**5** Particolare del coronamento. Sullo sfondo, oltre il Tamigi, la cattedrale di St Paul.
**6** Il complesso visto da sud-est.

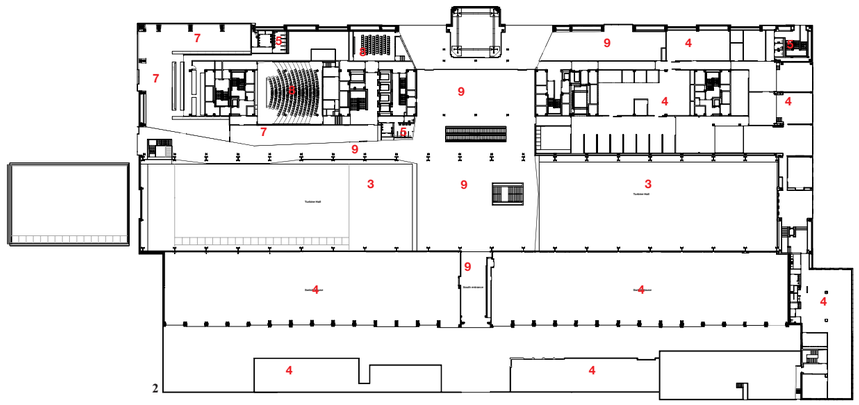
All'esterno l'intervento, che ha preservato la vecchia struttura in mattoni, si segnala per il corpo in vetro che corre su tutta la lunghezza del tetto. Questo elemento, che di giorno lascia filtrare la luce naturale nelle gallerie dell'ultimo piano, diventa di notte, illuminato dall'interno, un forte segno urbano.

5

*1 Perspective view of the west front, showing the ramp leading to the museum's main entrance.*
*2 Detail of the east front.*
*3, 4 Longitudinal and cross-sections.*
*5 Detail of the coping. Visible in the background on the other side of the river is St Paul's cathedral.*
*6 The complex seen from south-east. On the outside, which retains its original brick structure, the building is conspicuous for the glazed ribbon that runs the whole length of the roof. In daytime this glazing filters natural light into the top floor galleries. And at night, when it is illuminated from inside, it creates an eye-catching urban sign.*

6




**1-3** Piante del primo, secondo (piano terra) e terzo livello. L'ala sud sarà convertita in spazio espositivo in una seconda fase dei lavori.
**4** L'area dell'ingresso nord.

Alle due pagine seguenti: veduta generale della sala delle turbine. Spazio libero a tutt'altezza, ospita installazioni temporanee. Su di essa affacciano le finestre delle "scatole luminose", nuovi elementi che offrono spazi di sosta e relazionano la sala con le zone espositive poste ai livelli superiori.

***1-3*** *Plans of levels one, two (ground) and three. The south wing is to be converted into exhibition space at a later stage.*
***4*** *The north entry area.*

*On the next two pages: general view of the turbines hall. The full-height space is used for temporary installations. Facing it are the windows of the "luminous boxes". These new added elements provide relaxation areas and relate the hall to the exhibition zones located on the higher levels.*

**1** negozi
**2** area didattica
**3** sala delle turbine.
**4** area non pubblica
**5** toilette
**6** informazioni e biglietteria
**7** caffetteria e spazi distributivi (circulation)
**8** auditorium/sala conferenze
**9** area pubblica
**10** spazio espositivo

***1*** *shops*
***2*** *teaching area*
***3*** *the turbine hall*
***4*** *non-public area*
***5*** *toilets*
***6*** *information and tickets*
***7*** *cafeteria and circulation spaces*
***8*** *auditorium/conference rooms*
***9*** *public area*
***10*** *exhibition space*





di fissarmi su una certa posizione. Così ogni nuovo progetto farà sembrare nuovi anche i vecchi. Io sono convinto che, attualmente, nessuno più di noi faccia ricerca in architettura. Questa irrequietezza, questo tastare il mondo, ciò che da esso può diventare architettura. Essa deve semplicemente reggere il confronto anche con una percezione complessa. Allora l'architettura è qualcosa di meraviglioso, come i templi antichi, come le moschee arabe. Questo è quello che mi interessa di più, e non in che cosa Herzog & de Meuron si distinguono da Rem Koolhaas o Frank O. Gehry. In fin dei conti vogliamo tutti la stessa cosa, ma forse abbiamo un diverso modo di avvicinarci a essa.

**Addetta alle pubbliche relazioni: Now you really have to stop. The next interview is waiting. You have lunch with the US-press, you have the meeting with Rem for the Manhattan-project in the office, and than the dinner with the Sponsors of the Museum.** Scusa, devo andare, non è arroganza, ma parliamone ancora di queste vecchie storie sempre nuove: perché e in quale direzione si muove l'architettura. *Where do I have to go now? Swiss-TV?*

**The Tate Modern by** Swiss architects Jacques Herzog & Pierre de Meuron is the museum sensation of the year. The converted Bankside Power Station with 14,000 square metres of exhibition space is one of the world's largest museum of modern art. It was a hit with the public from day one. The projected number of visitors has had to be raised from 2 million a year to 3 million. When Herzog & de Meuron won the competition for the Tate Modern back in 1994, this represented their definitive breakthrough into the absolute top-class of modern architects. And the meetings with the press before the opening reflected this status. The world's leading print media were each allocated ten minutes of interview time with Jacques Herzog and team partner and project head Harry Gugger. After preliminary questions about projects for the fashion company Prada (Herzog & de Meuron in Japan, Rem Koolhaas in the USA), the establishment of a joint 'firm' by H&dM & OMA for a new hotel in Manhattan, and on the new media situation for second-generation star architects, the allotted time was already over. And now we broached the subject of the Tate Modern...

***PR Agent: You have to stop the interview. We are running out of time. The next journalist is waiting.*** *Jacques Herzog: Give us ten minutes more. We just started to discuss an interesting subject. They can wait.*

**4**

**1** La sala delle turbine ha una lunghezza di 155 metri ed è alta 35 metri.
**2** Scorcio della sala delle turbine vista da uno dei livelli espositivi.
**3** Particolari costruttivi delle scatole luminose in aggetto.

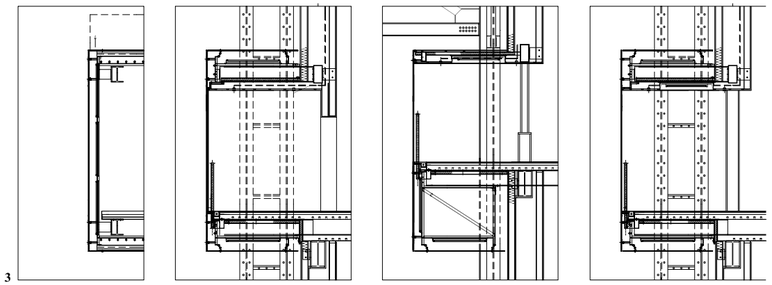
***1*** *The turbine hall has a length of 155 metres and is 35 metres high.*
***2*** *View of the turbine hall seen from one of the exhibition floors.*
***3*** *Constructional details of the projecting luminous boxes.*

1

Architetti associati *Associate architects*: Sheppard Robson+ Partners – Richard Young
Interni *Interior design*: Herzog & de Meuron con *with* Office for Design – Jasper Morrison; Lumsden Design Partnership
Strutture *Structural engineering*: OAP (Ove Arup Partner) – John Hirst, Tony Marriott
Progettazione paesaggistica *Landscape design*: Herzog & de Meuron con Kienast Vogt + Partner – Dieter Kienast, Günther Vogt
Dettagli sistemazione esterna *Detailed landscaped design*: Kienast Vogt + Partner con *with* Charles Funke Associates
Illuminazione *Lighting*: OAP (Ove Arup Partner) – Andy Sedwick
Acustica *Acoustics*: OAP (Ove Arup Partner)
Gestione cantiere *Construction manager*: Schal International Management Ltd.







3

***Dietmar Steiner: Ok, let's stop here and talk about the Tate Modern. It was a worldwide sensation when you won the competition back then. You were the first non-British architects' office to win a major public commission in England.***
*Allegedly for centuries, since Westminster Abbey. I didn't realize at first that here in England it was impossible for foreigners to build. But you get to feel that very quickly, it's a different society all of its own. London may be a global city, probably the most important city in Europe, in the world at the moment, it's so incredibly dynamic. The other side of the coin is a kind of architectural isolation, all straightforward modern in the Gothic tradition. Architecture, they think here, always has to give expression to the technical side. We found that out time and time again in the form of a cultural confrontation during the building phase. But it was exciting for us. We come from a small country, from Switzerland, that's like Austria, but unlike you Austrians, the Swiss don't have a national culture with global and imperial charisma. Wherever we go, we're foreign. But England is certainly something different from Germany or France or the USA. In this way, the experience with the Tate has helped us to get work all over the world. The Tate was the international breakthrough for us, sure, and that's because we've learned to make quite a different appearance on the international stage, to cope with quite different problems.*

***The Tate project itself. For a neutral observer, who didn't know how you worked, the jury's decision back then came as pretty much of a surprise. In the case of your project, people wondered what was actually architecturally new about it.***
*That's right. No one saw anything. Even now, when they look at the building, many people think: "What have they actually done?". Because they don't know that actually there was nothing there – it was full up with machinery. A large part of our work consisted in clearing up, after a fashion. And then we actually invented the building as a museum. But this invention of the building always kept close to what was actually there. For whenever we departed – in the dialectically anticipatory sense – from what was there, that always became in a sense quite ridiculous, because the existing fabric was always stronger. And that's why the architecture now plays with a subtle, subversive strategy. And this in turn has something English about it, and that in turn accords with our way of doing architecture.*

***Excuse me, but what do you mean by that? Your architecture for the Tate is non-English, but then English as well?***
*Yes, that's a contradiction. Because the Tate is after all different from what the English architectural scene would have made of it. It's not high-tech, in the way the older generation – Foster, Grimshaw or Rogers – would do it, nor is it modernistic or minimalist, à la Chipperfield or Tony Fretton. We have laid a different track here, certainly. We have discovered a different dimension of English culture, the traditional dimension that suddenly turns out to be something quite different. We accepted that, because we also had to accept this building in many ways, because it is so massive, and then we did turn it into something else after all. This is something I discovered in England, this parallelism of contradictions, which I also feel as liberating. This is also something which Hitchcock celebrated in exemplary fashion. No clear contrasts, the beautiful and the ugly, good and evil, but everything is together in one thing, directly. And that is a central element of our work, which you know too, and now it has simply grown clearer.*

2

***Architecture as the interpretation of a general cultural situation?***
*Yes, perhaps. Look at the English, in their pin-stripe suits, which I find really great. And then they show you their waistcoat – suddenly it's pink, and they wear floral underpants. At first sight it's perverted, but the Englishman thinks nothing of it. He's not perverted at all, he finds it quite normal, and he likes this contradiction. These are the things that make architecture exciting. Architecture is actually something of no importance. It's only a psychogram of what people are, what cities are, what cultures are. That's what makes architecture interesting, not architecture in itself. Because all the things that you can discover and analyse in architecture can also be found in other areas of our civilization.*

***You talked about this connexion between clothing, everyday culture and architecture once before, about 10 years ago, in an article about the grey post-war managers who changed to brown velvet suits, and what changes that brought about in the architecture of the 1970s.***
*Yes. That was a little naive, but it was important all the same. And artists like Gilbert & George have continued the same theme.*

***This materiality of clothing comes across very strongly in the Tate. The rough industrial floor, with the cast-iron ventilation grills – you can't imagine an English architect doing that.***
*Indeed not.*

***But these rough untreated oak floors continue to speak this industrial language. They come across as though they were already there, and yet they are the perverted floral underwear being exposed to public gaze.***
*Precisely. The building has, first of all, this roughness. That's why we took these grills. Without creating industrial architecture in the strict sense. There's more at issue here than just moods. We're back with the very first topics that we two always discussed together. I'm not an atmosphere fanatic, but architecture does have to do with atmospheres and images. If I have smooth aluminium grills, for example, then I want to demonstrate that we have a ventilation system which contrasts with the stuffy old industrial building. And with these cast-iron grills, I blur this question of old*

**1**

**2**

**1** Spazio distributivo al quinto livello.
**2** e pagina a fronte: due sale d'esposizione. La collezione permanente, che comprende opere di arte moderna e contemporanea, è ospitata in gallerie disposte su due dei sette livelli del museo. Per esposizioni temporanee è riservata un'altra ala di gallerie.

***1*** *Circulation space on level five.*
***2*** *and facing page: two exhibition rooms. The permanent collection, which includes works of modern and contemporary art, is housed in galleries located on two of the museum's seven levels. Another wing of galleries is reserved for temporary exhibitions.*

*and new, I don't even ask it. Because it isn't important to me. The sequence of rooms, the hollowing out, was more important than attaching a time label.*

***You two have always built museums and art buildings. The Goetz Collection Museum in Munich, Rémy Zaugg's studio, the little Comic Museum in Basle. Has the Tate changed your relationship to museum building?***
*Yes, certainly. We have only now properly understood what a museum actually is. And we have become far more free. It's not the case that we only represent this gallery type that we've created here. Later projects, like the De Young Museum in San Francisco – that's much freer, in its layout too, because it's a quite different collection, a quite different place. And that's an important discovery, namely that perception is dependent on the place and not on the collection culture. We don't think that the white box is the be-all-and-end-all. Only, for a building like the Tate a highly restrained is the only correct one.*

***The basic question is always how far can and may the sculptural autonomy of architecture go in the case of a museum?***
*I'm not fighting a religious war. The rooms may certainly evince a certain sculptural quality. But it's absurd when a whole museum is constructed on this sculptural attitude, because that takes too much of an autonomous position. We're currently building a museum in Tenerife, with very irregular ceilings, and we're using more and more irregular forms, because we want to try them out, because there are so many things that we still have to find out, and which are more important to me than nailing myself down to one position. So every new project will bring back an old one again in a new guise. Because I am convinced that nobody at the moment is pursuing this exploration of architecture as strongly as we are. This changeability, this palpating of the world for what can be made into architecture. It must simply be able to stand up to a complex perception. Then architecture is something wonderful, like the ancient temples, like the Arab mosques. That's what most interests me. And not: How can Herzog & de Meuron set themselves apart from Rem Koolhaas or Frank O. Gehry. After all, we all want something similar, but maybe have a different way of approaching it.*

***PR-Agent: Now you really have to stop. The next interview is waiting. You have lunch with the US-press, you have the meeting with Rem for the Manhattan-project in the office, and than the dinner with the sponsors of the Museum.***
*Excuse me, I have to go. It's not arrogance, but let's talk some other time about our old but always new stories: why architecture is developing in what direction. Where do I have to go now ? Swiss-TV?*

Berger+Parkkinen
Nielsen, Nielsen & Nielsen
VIIVA Arkkitehtuuri
Pálmar Kristmundsson
Snøhetta
Wingårdh Arkitektkontor

Testo di Rita Capezzuto
Fotografie di Wilmar Koenig

# Ambasciate dei Paesi Nordici, Berlino

Progetto generale, edificio comune, parete in rame, spazi esterni: Berger+Parkkinen Architekten – Alfred Berger, Tiina Parkkinen con Margarete Dietrich, Antti Laiho, Ines Nicic, Kurt Sattler, Peter Thalbauer, Ivan Zdenkovic
Architetto locale e direzione lavori: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con Bettina Menzel (direzione progetto); Gerhard Papenbug (direzione cantiere); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori)
Gestione progetto: Drees & Sommer

**... Un altro genere di sincronizzazione dei programmi – questa volta politici – dà vita all'Ambasciata dei Paesi Nordici a Berlino. Danimarca, Finlandia, Islanda, Norvegia e Svezia decidono di costruire un'ambasciata comune per le cinque identità. Questo organismo, che ingloba le rappresentanze ufficiali riunite dei vari Paesi, si articola organicamente lasciando a ciascuna nazione la propria isola integrata nell'insieme e collegata alle altre da un muro-sipario dal lato delle vie di traffico, riunendo le isole intorno a una corte interna. L'insieme è allo stesso tempo organico e unitario, pur garantendo a ogni Paese rappresentato la propria identità, esempio di come potrebbe essere l'Europa unita di domani. Questo complesso esprime la sensibilità nordica per la natura e per la vita e istituisce un rapporto sereno tra l'uomo e la natura stessa, tra l'uomo e gli oggetti che concepisce umanizzando il mondo degli oggetti. Questa trasversalità di ordine socio-psicologico trova espressione in questo complesso e corrisponde al luogo in cui è collocato: il Tiergarten di Berlino...**

**Il nuovo complesso delle** Ambasciate dei Paesi Nordici recentemente sorto a Berlino mi sembra contenga due principali motivi di interesse, entrambi originali per approccio e sviluppo: la soluzione politica e quella urbanistica. Dopo la riunificazione delle due Germanie e lo spostamento della capitale da Bonn a Berlino cinque Stati del Nord-Europa – Svezia, Norvegia, Islanda, Danimarca, Finlandia – hanno difatti deciso di riunire all'interno di un unico isolato le rispettive rappresentanze diplomatiche sulla base del riconoscimento di un'unità di valori culturali, storici e sociali e di una collaborazione politica di lunga data. Questa valutazione ha prevalso su altri fattori di diversificazione – quali la non corale adesione alla Unione Europea (Norvegia e Islanda non ne fanno parte) e alla Nato (solo Danimarca, Norvegia e Islanda ne sono membri), oppure l'appartenenza a due diversi ceppi linguistici – e ha dato vita a un progetto comune che non ha precedenti nella storia moderna. La volontà di raggruppamento non ha tuttavia annullato la condizione inderogabile del mantenimento delle singole autonomie.
Queste sono dunque state le premesse al concorso internazionale indetto nel 1995 per un piano generale su un lotto situato ai margini del Tiergarten, nell'area del vecchio quartiere diplomatico berlinese. Nel bando si chiedeva la formulazione di un'ipotesi volumetrica che consentisse la realizzazione di cinque sedi diplomatiche e di un edificio comune, correlati in una coesione unitaria. L'isolato ha forma pressoché triangolare ed è lambito da due assi viari di forte utenza, garantendo l'uno, Klingelhöferstrasse, il collegamento nord-sud della città, e provvedendo l'altro, Stülerstrasse, alla connessione tra la zona ovest e Berlin Mitte. Esattamente sullo stesso sito aveva avuto sede dal 1912 fino alla completa distruzione con la seconda guerra mondiale l'ambasciata svedese. Va inoltre ricordato che questa area è stata tradizionalmente caratterizzata dalla presenza delle "ville urbane", vale a dire da un'edificazione a bassa densità e a struttura aperta, con altezza di gronda contenuta.
Al momento della competizione il terreno di 7300 metri quadri era totalmente libero. In tal senso i duecentoventidue partecipanti al concorso si trovavano a confrontarsi con uno dei temi più analizzati e problematici del dibattito architettonico-urbanistico berlinese: la ricostruzione dell'isolato.
Lo studio austro-finnico Berger+Parkkinen, che ha firmato il progetto vincitore, ha offerto una soluzione che scardina atteggiamenti progettuali consolidati su tale questione: basti pensare come termine di confronto all'intervento residenziale del 1984 dell'Internationale Bauaustellung Berlin per le ville urbane di Rauchstrasse, situato nelle immediate vicinanze, che ripropone una griglia planimetrica regolare parallela ai confini del lotto entro cui sono posizionate le singole case.
Berger+Parkkinen affidano alla creazione di un 'recinto' il compito di definire i bordi dell'intervento e, fatto ancor più importante, di dare scala urbana al complesso, conferendogli il dovuto valore rappresentativo. Il 'recinto' è un nastro dall'andamento flessuoso lungo 226 metri, alto 15, fatto di quattromila lamelle di rame patinato orientabili secondo le esigenze di luce e aria e interrotto solo su un lato del lotto. Sia pur stigmatizzata dai più critici spiriti berlinesi come "il nuovo muro", la serpentina verde gioca su opacità e trasparenza offrendo variate prospettive visuali, sia dall'esterno verso l'interno che viceversa, e costituendo un buon ostacolo all'inquinamento acustico dovuto al forte traffico automobilistico.
Fissato il contenitore, il contenuto volumetrico è nato da un gesto tanto elementare quanto indelebile: un'unica massa omogenea, il cui perimetro e la cui altezza concidevano con quelli della recinzione, è stata semplicemente spartita in sei blocchi secondo una serie di linee di taglio intersecate. Le medesime direttrici che hanno generato allo stesso tempo le sagome del costruito e quelle degli spazi aperti sono state successivamente riprodotte nella pavimentazione della corte comune, a esplicitare il processo geometrico originario.
Le ambasciate sono così state disposte in una costellazione che riproduce la reale posizione geografica dei relativi Stati, il cui affaccio sul mare viene richiamato dai numerosi specchi d'acqua presenti tra un blocco e l'altro.
Sulla base di questo schema i singoli Paesi hanno provve-

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00



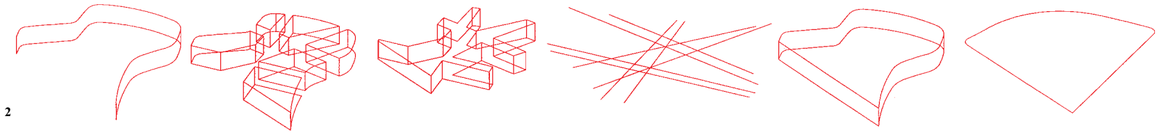
*Text by Rita Capezzuto*
*Photographs by Wilmar Koenig*

# *The Nordic Embassies in Berlin*

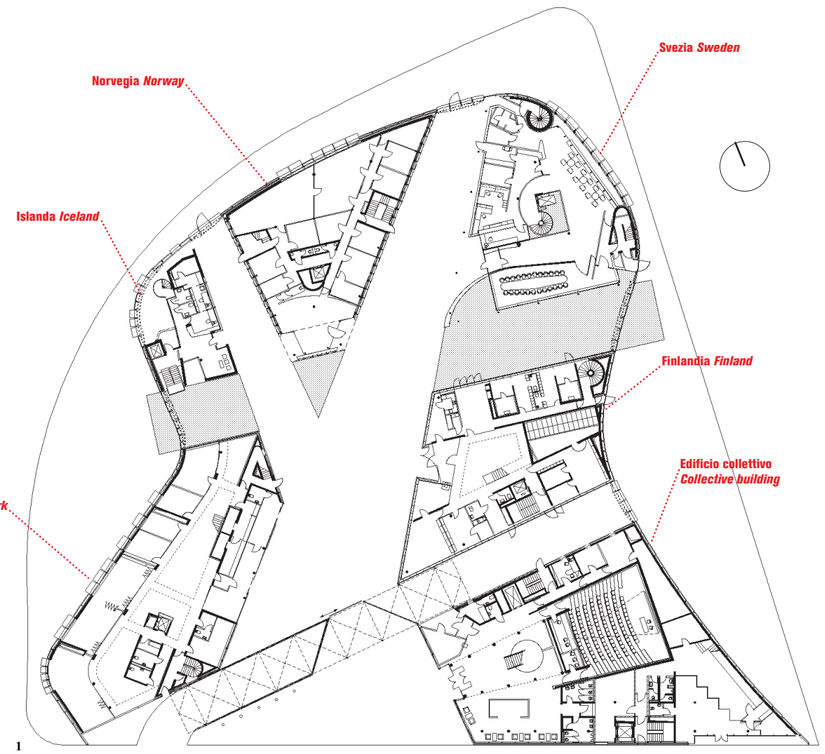
*General project, common building, copper wall and exterior spaces: Berger+Parkkinen Architekten – Alfred Berger, Tiina Parkkinen with Margarete Dietrich, Antti Laiho, Ines Nicic, Kurt Sattler, Peter Thalbauer, Ivan Zdenkovic*
*Local architect and site manager: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge with Bettina Menzel (project architect); Gerhard Papenbug (site manager); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaborators)*
*Project management: Drees & Sommer*

***... Synchronised programmes of a different kind – this time political – have produced the Nordic Embassies complex in Berlin. Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden decided to build a common embassy complex to include their five identities. This project, which incorporates the Embassies of the five associate nations, is organically articulated, leaving each country its own island integrated into the whole and linked to the others by an enclosing wall on the traffic side, whilst assembling the islands around an inner court. The whole is at once organic and unitary, whilst ensuring that each country represented still maintains its own identity. Exemplifying what Europe could be like in the future, this complex expresses the Nordic sensitivity to nature and life, thus establishing a serene relationship between human beings and nature and objects, seen as means of humanizing our surroundings. This socio-psychological transversality is conveyed in the complex and matches its site: Berlin's Tiergarten…***

2



3




1

**1** Pianta del piano terra dell'intero complesso.
**2** Sequenza di diagrammi dello sviluppo morfologico del progetto. Da destra a sinistra: a partire dalla forma dell'isolato, il volume totale viene suddiviso in sei unità tramite una serie di direttrici che si intersecano; un 'nastro' sinuoso racchiude il tutto.
**3** Veduta aerea (foto Helicolor-Luftbild Ost GmbH).

*1 Ground floor plan of the complete complex.*
*2 Sequence of diagrams showing the morphological development of the project. From right to left: starting from the form of the block, the total volume is subdivided into six units by means of intersecting lines; a sinuous 'ribbon' encloses the whole.*
*3 Aerial view (photo Helicolor-Luftbild Ost GmbH).*

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

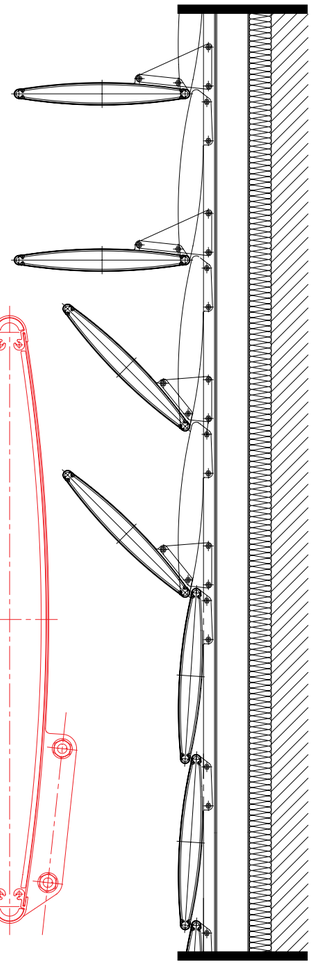


Strutture e impianti *Structures and systems*: IGH Ingenieurgesellschaft Höpfner mbH
Consulente facciata *Facade consultant*: DEWI
Progettazione paesaggistica *Landscape design*: Karsten Böcking
Rappresentante dei committenti *Clients representative*: Statens Fastghetsverk – Sigurd Ståhlgren

1

2

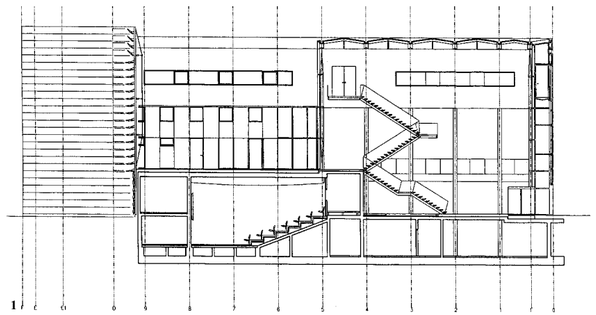
3


4

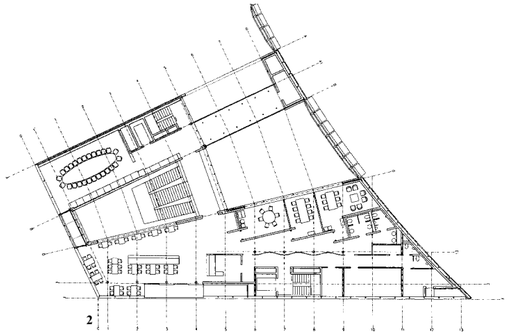
**1** Il fronte su Stülerstrasse.
**2** Veduta notturna della parete a lamelle di rame.
**3, 5** Il fronte su Klingelhöferstrasse.
**4** Particolare costruttivo del sistema a lamelle della parete perimetrale.

***1*** *The front on Stülerstrasse.*
***2*** *View by night of the copper bladed wall.*
***3, 5*** *The front on Klingelhöferstrasse.*
***4*** *Constructional detail of the perimeter wall blade system.*

5



1



2

3

duto a indire concorsi nazionali per il progetto architettonico delle diverse sedi diplomatiche, mentre la Felleshus, l'edificio collettivo contenente l'ingresso all'intero complesso, gli uffici consolari, spazi espositivi, un auditorium e un ristorante era affidato allo studio Berger+Parkinnen. Punto centrale dei brief concorsuali era la ricerca di espressione di una identità nazionale, oltre che la creazione di adeguati spazi lavorativi e di rappresentanza; vincolo comune, la volumetria ridotta in cui sviluppare il progetto. Vincitori sono risultati Nielsen & Nielsen per l'ambasciata danese; lo studio VIIVA pe quella finlandese; Pálmar Kristmundsson per la islandese; Snøhetta per l'ambasciata norvegese e Wingårdh Arkitektkontor per quella svedese.

Nelle realizzazioni pare di poter leggere alcuni denominatori comuni: la costruzione di un involucro semplice ma ben caratterizzato, consapevole e rispettoso delle regole di un rapporto di "buon vicinato"; la tensione verso un singolo elemento forte in ogni unità: la grande parete ondulata in legno, inclinata nella hall d'ingresso nell'ambasciata danese; la 'culla' in legno che ospita una sala riunioni, appesa sopra l'atrio dell'ambasciata finlandese; la scala a chiocciola in legno nell'ambasciata svedese, un pezzo artigianale unico; il monolite in granito grigio, alto 14,60 metri e largo 5, che chiude una facciata dell'ambasciata norvegese; la rara pietra naturale islandese (Líparít, riolite rossa) che ricopre la facciata della relativa ambasciata e che è stata usata qui per la prima volta come materiale edilizio. E ovviamente, il ricorso alle specifiche risorse locali per quanto riguarda pezzi di arte o di design.

C'è infine un altro fattore comune cui va dato il dovuto rilievo: l'appartenenza dei progettisti alla media e giovane generazione, fatto che ha determinato il prevalere della freschezza di idee sulla pura routine professionale.

4

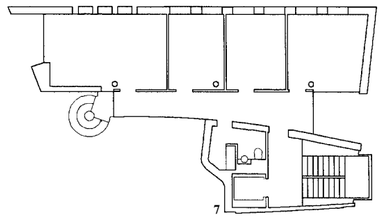
**1, 2** Sezione longitudinale e pianta del terzo livello.
**3** Veduta da Rauchstrasse. L'edificio è situato fuori dall'area protetta e ospita l'ingresso all'intero complesso, uno spazio espositivo, un auditorium con circa 100 posti e un ristorante riservato al personale. Inoltre al piano terra si trovano gli uffici consolari con accesso indipendente.
**4** L'atrio d'ingresso.

***1, 2** Longitudinal section and plan of level three.*
***3** View from Rauchstrasse. The building is situated outside the protected area and houses the entry to the whole complex, an exhibition space, an auditorium to seat about 100 persons, and a staff restaurant. Also located on the ground floor are the consular offices with separate entry.*
***4** The entry hall.*

5

Progetto di concorso *Competition project*: Pálmar Kristmundsson
Realizzazione *Completion*: Pálmar Kristmundsson, Gunnar B. Stefánsson
Interni *Interiors*: Pálmar Kristmundsson, Birgir Teitsson, Haraldur Ingvarsson, Sindri Gunnarsson
Architetto locale e direzione lavori *Local architect and works manager*: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con *with* Bettina Menzel (direzione progetto *project architect*); Gerhard Papenbug (direzione cantiere *site manager*); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori *collaborators*)
Gestione progetto *Project management*: Government Construction Contracts Iceland; Sigríður Sigurðardóttir

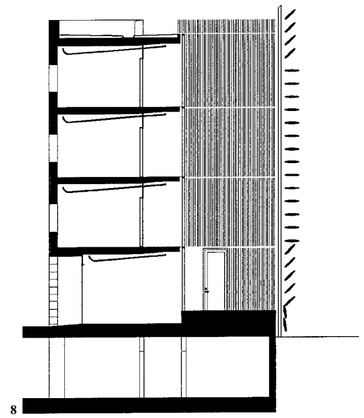
6



7

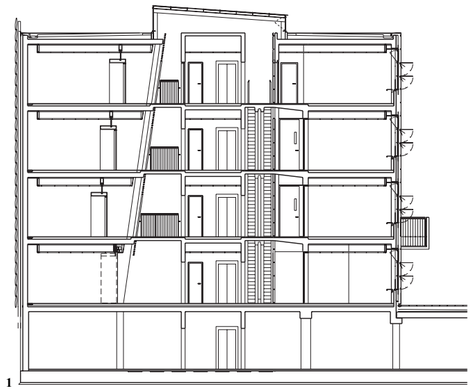
**5** Il fronte sulla corte. Per il rivestimento è stato fatto ricorso alla pietra islandese Líparít, usata qui per la prima come materiale edile.
**6** Un corridoio. La parete di sinistra è in cemento faccia a vista con disegno ondulato che richiama la tradizione costruttiva islandese.
**7** Pianta del terzo piano.
**8** Sezione trasversale.

***5** The courtyard front. The cladding is in Icelandic Líparít stone, used here for the first time as a building material.*
***6** A corridor. The left wall is in unfaced concrete with an undulating pattern typical of Icelandic building tradition.*
***7** Plan of third floor.*
***8** Cross-section.*



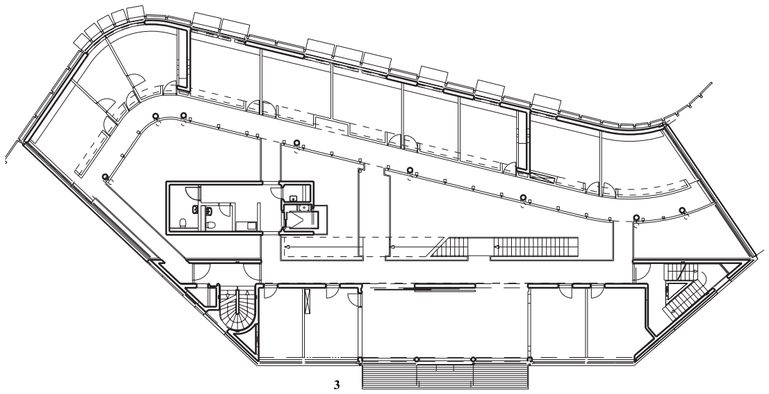
8

Progetto *Project*: *Nielsen, Nielsen & Nielsen As – Lars Frank Nielsen, Kim Herforth Nielsen*
Collaboratori *Collaborators*: Gerti Axelsen, Lars Kjemtrup, Lars Due Jensen, Helge Skovsted, Jette Schwarz, Lars Povlsen, Mads Posch, Malene E. Knudsen
Architetto locale e direzione lavori *Local architect and works manager*: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con *with* Bettina Menzel (direzione progetto *project architect*); Gerhard Papenbug (direzione cantiere *site manager*); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori *collaborators*)



**1**

**2**



**3**

**1** Sezione trasversale.
**2** Il fronte su Rauchstrasse.
**3** Pianta del primo piano.
**4, 5** Scorco dell'atrio con la parete ondulata in legno e la lunga scala in linea.

*1 Cross-section.*
*2 The front on Rauchstrasse.*
*3 First floor plan.*
*4, 5 Glimpse of the atrium with the undulating wooden wall and the long staircase in line.*

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

**4**

***The new Nordic Embassies*** *complex recently completed in Berlin seems to suggest two main sources of interest, both of which are original in their approach and development, namely: the political and the planning solutions adopted in it. After the reunification of Germany and the transfer of its capital from Bonn to Berlin, five northern European nations – Sweden, Norway, Iceland, Denmark and Finland – decided to build their embassies on a plot of land enclosed by a single block. Their decision sprang from their joint recognition of a cultural, historical and social unity and long-standing political collaboration. This consideration prevailed over others that reflected the differences between the various countries, such as the fact that they do not all (Norway and Iceland don't) belong to the European Union and to NATO (only Denmark, Norway and Iceland are members), or their descent from two different linguistic roots. The outcome was a common project unprecedented in modern history. The will to build a collective complex did not, however, preclude the essential condition that their separate entities be fully respected and maintained. Such, therefore, were the starting points of the international competition held in 1995 for a comprehensive plan to occupy a location on the outskirts of Tiergarten, the prewar Berlin diplomatic quarter. The brief specified the formulation of volumes and plans allowing for the construction of the five different embassies and of a common building, all of which were to inter-relate in a cohesive ensemble.*
*The urban block is virtually triangular and skirted by two heavy traffic roads: Klingelhöferstrasse, which provides the city's north-south link, and Stülerstrasse, which connects the west zone to Berlin Mitte. On this exact spot – from 1912 till its total destruction during the Second World War – stood the Swedish Embassy. It must also be remembered that this part of Berlin was traditionally distinguished by its "urban villas", thus creating a low density and open-structured urban fabric.*
*At the time of the competition, the 7300-sqm plot was totally free. And in that respect the two hundred and twenty-two entrants were faced with one of the most closely scrutinized and problematical issues of the architectural and town-planning debate on Berlin: that of the reconstruction of its original urban blocks. The winning project, by the Austro-Finnish partnership Berger+Parkkinen, came up with a solution which exploded some of the consolidated project attitudes to that issue. One need only think of the 1984 residential scheme, the Internationale Bauaustellung Berlin, for the urban villas in Rauchstrasse. Situated in the immediate neighbourhood, these villas proposed a regular planimetric grid parallel to the boundaries of the site within which the houses were located.*
*Berger+Parkkinen created an 'enclosure' to define the edges of the complex and, more importantly, to give it an urban scale worthy of its representative importance. This 'enclosure' consists of a gracefully rippling ribbon 226 metres long and 15 high, made of 4000 glazed copper*

**5**

Progetto *Project*: VIIVA Arkkitehtuuri Oy – Rauno Lehtinen, Pekka Mäki, Toni Peltola
Facciata *Facade*: DS-Plan GmbH – Martin Lutz; Fassadensystema GmbH – Helmut Langthaler
Architetto locale e direzione lavori *Local architect and works manager:* Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con *with* Bettina Menzel (direzione progetto *project architect*); Gerhard Papenbug (direzione cantiere *site manager*); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori *collaborators*)

1

**1, 2** Vedute complessiva e di dettaglio. La facciata in lamelle di legno è composta da elementi modulari apribili in corrispondenza delle finestre.
**3** Sezione trasversale.
**4, 5** L'atrio con lo sviluppo del corpo scala rifinito da pannelli di alluminio. Sospeso sopra l'atrio è il volume in legno che contiene la sala riunioni. S'intravvede al piano terra l'opera *Värikartta* dell'artista Silja Rantanen.

***1, 2** General and detailed views. The facade in wood blades is composed of modular elements that can be opened to let in the windows.*
***3** Cross-section.*
***4, 5** The atrium with the development of the staircase finished with aluminium panels. Suspended above the atrium is the wooden volume containing the conference room. Visible on the ground floor is* Värikartta *a work by the artist Silja Rantanen.*

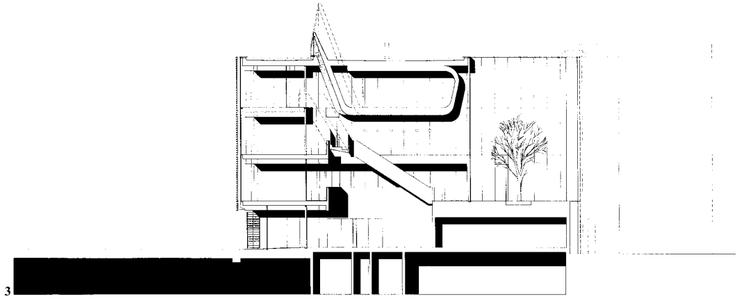
2

*blades oriented to meet the requirements of light and air, and interrupted only on one side of the site. Albeit stigmatized by the more critical Berliner wits as "the new wall", this green serpentine bulwark plays on opaqueness and transparency to present a variety of vistas, both from the outside and vice versa. Also, it provides an invaluable barrier against pollutant noise from the heavy motor traffic on the roads outside.*
*Once the overall container had been established, the volumetric content was created by an idea as elementary as it is indelible: a single homogeneous mass, whose perimeter and height match those of the enclosure. This was then simply divided into six, according to a pattern of intersecting lines. The same lines, which simultaneously generated the shape of the built mass and those of the open spaces, were subsequently reproduced in the paving of the common courtyard, to clarify the original geometric process. The embassies were thus set in a constellation reproducing the actual geographic positions of the countries concerned, whose sea coasts are evoked by the numerous pools located between one block and the next.*
*On the basis of this plan, the individual countries each held their own national competitions for the architectural designs of their respective embassies, whilst the design of the Felleshus, the collective building containing the entrance to the whole complex, the consular offices, exhibition spaces, an auditorium and a restaurant, was entrusted to Berger+Parkkinen.*
*The crux of the competition briefs was their request to express a national identity, besides creating all the necessary working and representative spaces; whilst a common restraint was the limited space in which to develop the project. The winners were Nielsen, Nielsen & Nielsen for the Danish Embassy; VIIVA partners for the Finnish; Pálmar Kristmundsson for the Icelandic; Snøhetta for the Norwegian, and Wingårdh Arkitektkontor for the Swedish. The finished results seem to reflect certain common denominators: the construction of a plain but distinct outer shell, denoting an awareness of and abidance by rules appropriate to "good neighbours"; an effort to create a forceful single feature for each building: the large undulating and inclined wooden wall, in the entrance hall of the Danish Embassy; the wooden 'cradle' housing a conference room, suspended over the atrium of the Finnish Embassy; the spiral wooden staircase in the Swedish Embassy, a unique piece of craftsmanship; the grey granite monolith, 15 metres high and 5 wide, which closes one facade of the Norwegian embassy; and the rare Icelandic natural red stone called Liparít, which clads the front of the Icelandic Embassy and is used here for the first time as building material. And of course, the use of specific local resources for the works of art or design.*
*Finally, one other common factor should be given prominence: that the architects all belong to the middle and younger generations, thus supplying a predominance of fresh ideas rather than just professional routine.*





3



4

5

1

**1** Veduta frontale dalla corte. In primo piano il monolite in pietra norvegese del peso di 12 tonnellate.
**2, 3** Piante del primo e terzo piano.
**4** Il fronte laterale.
**5, 6** L'atrio d'ingresso e una sala al piano superiore.
**7** Sezione longitudinale.

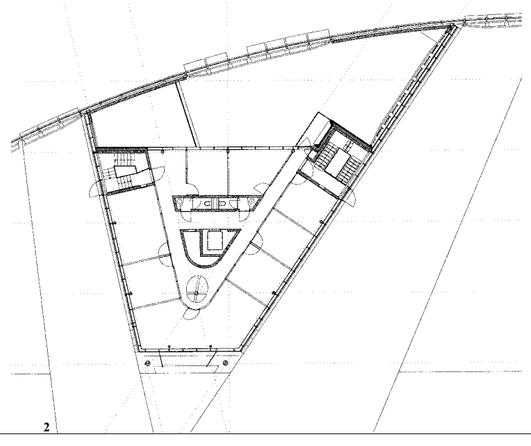
***1*** *Front view from the courtyard. In the foreground is the monolith in Norwegian stone weighing 12 tons.*
***2, 3*** *First and third floor plans.*
***4*** *The lateral front.*
***5, 6*** *The entrance hall and a room on the top floor.*
***7*** *Longitudinal section.*

4

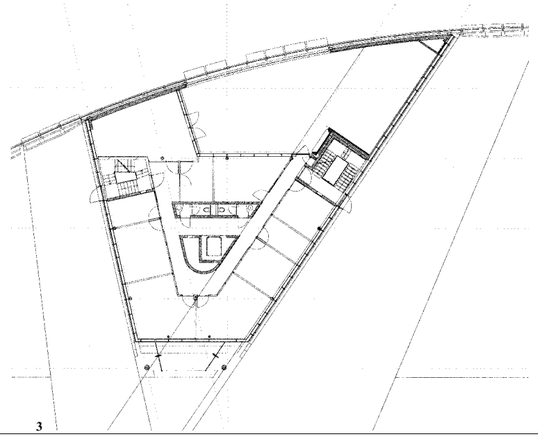
5

6

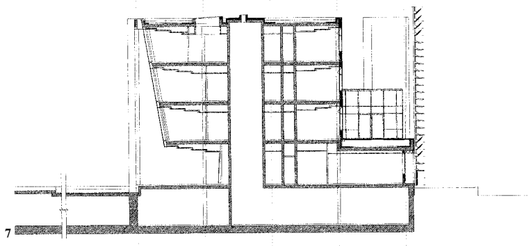
Progetto *Project:* Snøhetta
Progetto di concorso *Competition project*: Craig Dykers, Christoph Kapeller, Kjetil Thorsen, Ole Gustavsen
Direzione progetto *Project architect*: Ole Gustavsen
Gruppo di progettazione *Design group*: Jostein Bjørndal, Ibrahim el-Hayawan, Kjetil Thorsen, K. Tronstad, F. Kristiansen
Consulente parete in pietra *Stone wall consultant*: Christian Blystad, Arne Johansen
Progettazione paesaggistica *Landscape design*: Snøhetta – Ragnhild Momrak, Rainer Stange
Arredi *Furniture*: Snøhetta – Ole Gustavsen (direzione progetto *project architect*), Linda Evensen
Architetto locale e direzione lavori *Local architect and works manager*: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con *with* Bettina Menzel (direzione progetto *project architect*); Gerhard Papenbug (direzione cantiere *site manager*); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori *collaborators*)



2

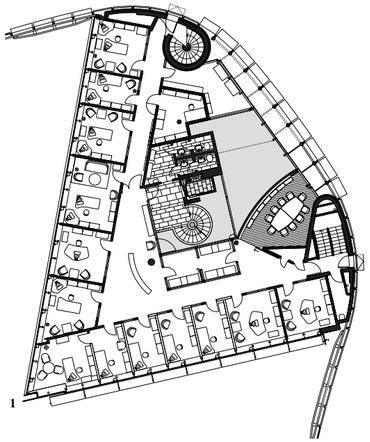


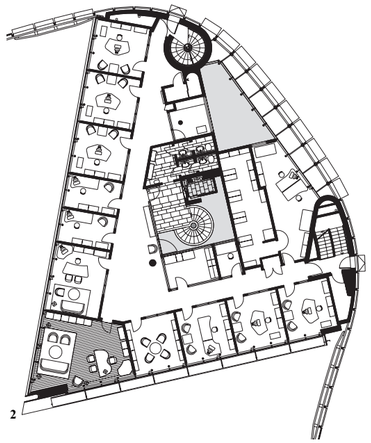
3



7

Progetto *Project*: Wingårdh Arkitektkontor AB – Gert Wingårdh
Collaboratori concorso *Competition collaborators*: Per Glembrandt, Ulrika Bergström, Vanja Knocke, Thomas Ocklund, Jerry Kopare, Pål Ericksson, Fredrik Gullberg, Anneli Carlsson
Collaboratori realizzazione *Construction collaborators*: Torbjörn Edgren, Gunilla Murnieks, Dan Danielsson, Björn Dufva, Johan Casselbrant, Smajo Stender, Anna Evaldsson, Jonny Dernbrant, Erik Williamsson
Architetto locale e direzione lavori *Local architect and works manager*: Pysall • Ruge Architekten – Justus Pysall, Peter Ruge con *with* Bettina Menzel (direzione progetto *project architect*); Gerhard Papenbug (direzione cantiere *site manager*); Thomas Arnold, Kathrin Bunte, James Geiger, Michaela Kunze, Rolf Leinweber, Axel Meißner, Luyanda Mpahlwa (collaboratori *collaborators*)
Interni *Interiors*: Gert Wingårdh, Solweig Sörman
Interni uffici *Office interiors*: White Arkitekter, Elisabeth Rosenlund
Artisti *Artists*: Håkan Rhenberg, Enrique Battista, Ola Billgren, Mikael Fagerlund, Iwo Myrin, Monika Nyström


1

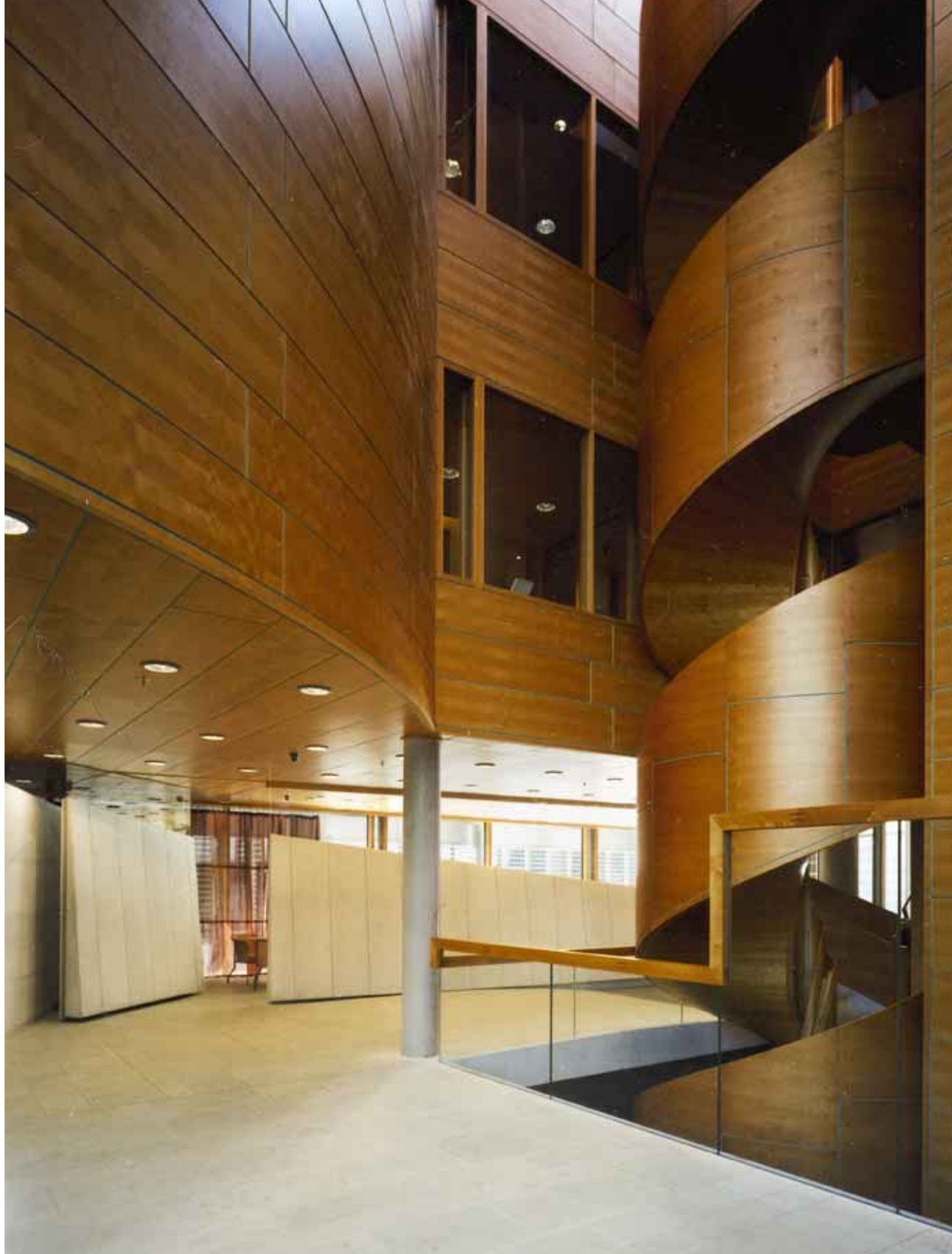

2

3

4

**1, 2** Piante del primo e terzo piano.
**3** Uno spazio di sosta e di distribuzione al piano terra.
**4** Il fronte principale è rivestito con lastre in diabase tagliate a mano, mentre la facciata laterale rivolta verso l'ambasciata finlandese è contraddistinta da una cornice in pietra calcarea.
Pagina a fronte: l'elaborata scala a chiocciola in legno costituisce il nucleo dell'organizzazione spaziale interna. Sullo sfondo, la parete in pietra che chiude la sala riunioni.

***1, 2*** *Plans of the first and third floor.*
***3*** *A resting and circulation space on the ground floor.*
***4*** *The main front is clad with handcut diabase slabs, whilst the lateral facade facing the Finnish Embassy is distinguished by a limestone cornice.*
*Facing page: the elaborate spiral staircase in wood forms the core of the internal spatial organisation. In the background is the stone wall which closes the conference room.*



Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

Carlos Ferrater
José Luis Canosa
Isabel Figueras

Testo di Daniel Giralt-Miracle
Fotografie di Aleix Bague

*Text by Daniel Giralt-Miracle*
*Photographs by Aleix Bague*

# Giardino botanico di Barcellona

# *The Barcelona Botanical Gardens*

Progetto: Carlos Ferrater, José Luis Canosa, Isabel Figueras
Consulente di botanica: Dr. Montserrat, Joan Pedrola
Collaboratore: Ufficio progetti urbani del Comune
Direzione lavori: Carlos Ferrater
Collaboratori direzione lavori: Bet Figueras, José Luis Caosa
Strutture: Taller d'Enginyeries S.A.
Committente: Comune di Barcellona

*Project: Carlos Ferrater, José Luis Canosa, Isabel Figueras*
*Botany consultant: Dr Montserrat, Joan Pedrola*
*Collaborator: City Council Urban Projects Department*
*Works management: Carlos Ferrater*
*Collaborators works management: Bet Figueras, José Luis Caosa*
*Structural engineering: Taller d'Enginyeries S.A.*
*Client: The Barcelona City Council*

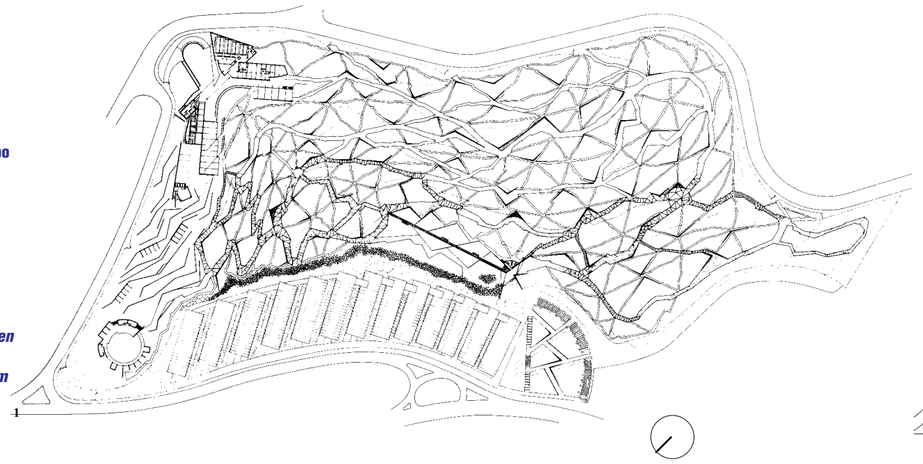
**1, 3** Piante dei livelli inferiore e superiore. Il dislivello è di 50 metri.
**2** Veduta aerea (foto Tavisa).
**4** Scorcio dell'area riservata alla vegetazione del Nord Africa. Sullo sfondo, gli edifici d'ingresso e la zona dei laghi.
**5** Veduta verso sud.

***1, 3*** *Lower and upper level plans. The difference in level is 50 metres.*
***2*** *Bird's-eye view (photo Tavisa).*
***4*** *Perspective view of the area allocated to the vegetation of North Africa. In the background are the entry buildings and the lakes zone.*
***5*** *View northwards.*

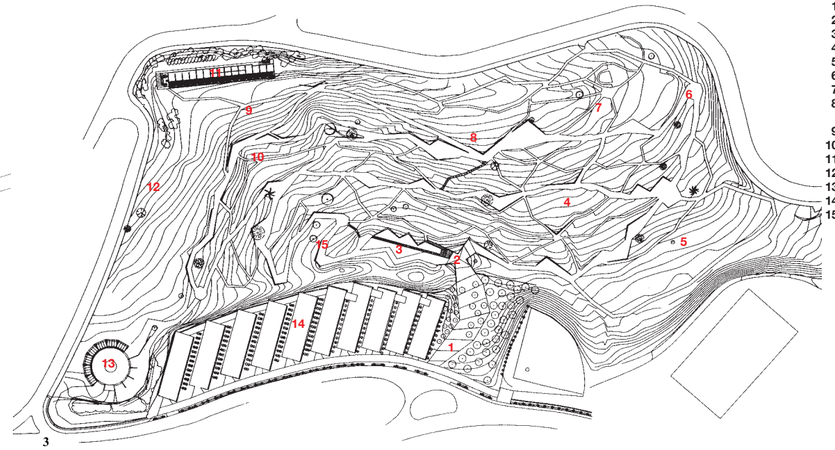
4

**… Sul Montjuïc a Barcellona Carlos Ferrater, José Luis Canosa e Isabel Figueras 'trasformano' un'area usata come discarica in un giardino 'naturale' contraddistinto da forti segni geometrici. È proprio la qualità figurativa del parco che ne costituisce la specificità, con l'attribuzione di segni originali. Contrariamente alla cultura dei Paesi nordici, in cui è il richiamo al paesaggio a fare da punto di riferimento, questo giardino 'disegnato' è in netto contrasto con il resto del paesaggio, avvicinandosi sotto questo aspetto al tipo dei "giardini mediterranei". Attraverso segni visivi che rimandano alle tecniche dell'arte, i progettisti arricchiscono il mondo del paesaggio di un complemento che proviene da altre sfere, applicato a quella dei giardini…**

***… On Montjuïc in Barcelona Carlos Ferrater, José Luis Canosa e Isabel Figueras have 'transformed' a derelict refuse dump into a visually 'natural' garden distinguished by strong geometric signs. The peculiarity and originality of these gardens stem precisely from this figurative quality. Contrary to the culture of Nordic nations, where the call of landscape is the mainspring, this 'designed' garden is in sharp contrast with the rest of the landscape, and is in this respect closer to the style of "Mediterranean gardens". Through visual signs associated with the techniques of art, the architects have enriched the landscape world with a complement from other spheres, applied to that of gardens…***



1




3

**1** rampa di accesso
**2** edificio d'ingresso
**3** zona dei laghi
**4** vegetazione sudafricana
**5** vegetazione australiana
**6** vegetazione cilena
**7** vegetazione californiana
**8** vegetazione del Mediterraneo orientale
**9** vegetazione iberica
**10** vegetazione nordafricana
**11** istituto botanico del CSIC
**12** vivai
**13** edificio di servizio
**14** parcheggio
**15** vegetazione delle Canarie

***1*** *access ramp*
***2*** *entry building*
***3*** *lakes zone*
***4*** *South African vegetation*
***5*** *Australian vegetation*
***6*** *Chilean vegetation*
***7*** *California vegetation*
***8*** *Eastern Mediterranean vegetation*
***9*** *Spanish vegetation*
***10*** *North African vegetation*
***11*** *The CSIC Botanical Institute*
***12*** *nurseries*
***13*** *service building*
***14*** *parking*
***15*** *Canary Islands vegetation*

2

**Per gli abitanti di Barcellona** il Montjuïc è una montagna mitica, il luogo dove si incontrano il mare e la montagna, lo scenario dove hanno lasciato la loro impronta tutte le culture. Le vestigia degli insediamenti iberici e delle città romane, le tombe ebraiche, una fortezza nazionalista e una prigione militare, il grande cimitero della città, gli edifici costruiti in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1929 e dei Giochi Olimpici del 1992: tutti sono testimonianza del fatto che ogni evento importante per Barcellona ha o ha avuto luogo sul Montjuïc, questa montagna che si eleva 150 metri sul livello del mare, che avrebbe potuto essere un'isola come una qualsiasi delle Baleari, ma che i cataclismi geologici non hanno allontanato dalla penisola. Una montagna che insieme alla Sierra di Collserola abbraccia la città, la protegge e si trasforma in uno dei simboli del suo profilo urbano.
Mentre l'Esposizione Universale ordinò la parte più vicina alla città – e il padiglione di Mies van der Rohe è l'emblema di questo intervento – ai Giochi Olimpici toccò pianificare la parte alta della montagna, una zona ora fiancheggiata dal Palau Sant Jordi di Arata Isozaki e dalla Fundació Joan Miró di Josep Lluís Sert. Quest'intervento tuttavia lasciò ancora una parte di montagna da ripulire, nel vero senso della parola poiché vi si trovava una discarica abusiva senza distinzione tra rifiuti organici e inorganici, tra quelli tossici e quelli riciclabili. Un punto nero di 14 ettari che per fortuna è oggi invece la risorsa verde della città, uno dei suoi parchi più estesi e meglio piantumati: il Giardino Botanico di Barcellona, uno spazio che presenta la flora del bacino del Mediterraneo, ma anche quella della California, del Cile, del Sud Africa, delle Canarie e dell'Australia. Non si tratta di un bosco alpino, né di una foresta amazzonica, di un giardino alla francese o di un labirinto greco: si tratta di un tentativo razionale di approfittare di date condizioni morfologiche e topografiche per creare un nuovo paesaggio con i più arcani abitanti del nostro pianeta: le specie vegetali. Nel secolo dell'ecologia, dello sviluppo sostenibile e dei partiti verdi, costruire e inventare un giardino botanico era una sfida. Per non ripetere errori, gli architetti Carlos Ferrater, José Luis Canosa e Isabel Figueras coordinarono un gruppo di biologi, botanici, paesaggisti e ingegneri che discussero a lungo sul futuro di questa "speranza di verde" della città; speranza che nel 1992 rimase disattesa, poiché in quell'anno, una volta di più, vinsero le pietre sulle piante, e che si trasformò in realtà solo con il sostegno della Unione Europea e grazie alle rivendicazioni dei cittadini, che hanno ottenuto che questo progetto del 1989 si realizzasse tra il 1998 e il 1999.
La prima sensazione che prova il visitatore in questo giardino è che la filosofia delle piazze dure di Bohigas-Maragall sia stata adattata con sottigliezza ai livelli di una montagna scoscesa. "Lavoro come un giardiniere, come un viticoltore [...] Non ho scoperto il mio vocabolario di forme tutto insieme. Si è andato formando quasi indipendentemente da me. Le cose seguono la loro forma naturale.

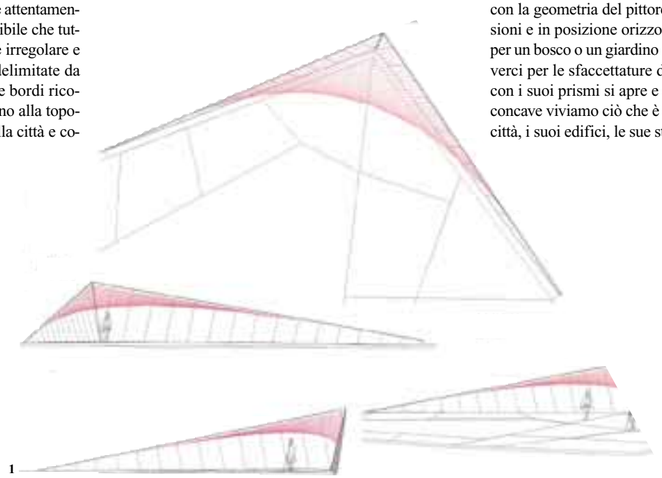
4

Crescono, maturano. È necessario fare gli innesti. Bisogna innaffiare, come l'insalata. Così maturano nel mio animo [...] La materia, l'attrezzo mi impongono una tecnica, un modo di dar vita a una cosa": queste parole che Joan Miró pronunciò nel 1959 rispondono perfettamente all'operare degli autori di questo Giardino Botanico, un progetto la cui complessità li ha portati a decidere di tracciare percorsi che al posto della sinusoide gaudiana del Parco Güell impiegano i triangoli e i loro vertici. Così i pini, gli olivi, i lecci, gli eucalipti, i tigli, le acacie, le sequoie, i cactus, i bossi, il rosmarino, la lavanda, la salvia, la ginestra, il timo… appaiono e scompaiono grazie alle prospettive spigolose di questa triangolazione attentamente calcolata regolata su una maglia impercettibile che tuttavia, come ogni frattale, organizza ciò che è irregolare e ordina ciò che è frazionato: delle frazioni delimitate da percorsi pavimentati con lastre di cemento e bordi ricoperti di acciaio corten ossidato, che si adattano alla topografia per offrire viste sulle piante e viste sulla città e costituire, in definitiva, uno scenario per ozio, pedagogia e scienza. Delle forme e dei volumi che trovano la loro naturale estensione in costruzioni perfettamente integrate nel giardino. La depurata architettura di Ferrater e del suo gruppo segue il ritmo dei piani sovrapposti per trasformare questi edifici nell'inizio e nella fine di alcuni vortici che sembrano generarsi negli accessi dell'entrata e concludersi negli uffici.

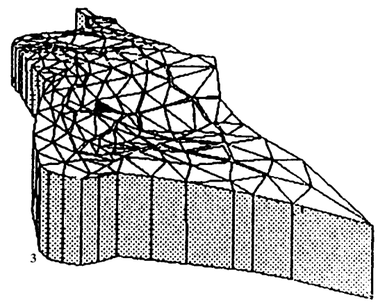
In questo mediterraneo dei mediterranei, tutto rimane nascosto, i cavi, le canalizzazioni dell'acqua, i sistemi di illuminazione… ci sono solamente isole di vegetazione, precisamente delimitate, e passerelle di accesso, costruite con la geometria del pittore Pozuelo, ma nelle tre dimensioni e in posizione orizzontale. Più che una passeggiata per un bosco o un giardino abbiamo la sensazione di muoverci per le sfaccettature di una pietra cristallizzata, che con i suoi prismi si apre e chiude alla natura. Nelle zone concave viviamo ciò che è botanico, in quelle convesse la città, i suoi edifici, le sue strade, il suo asfalto.

**1** Pianta e prospetti di uno dei muri di contenimento.
**2** Veduta della zona sud-ovest con la vegetazione del Mediterraneo orientale e occidentale.
**3** La maglia di studio sovrapposta al terreno d'intervento.
**4** Uno dei triangoli della maglia in relazione con le specie vegetali.
**5** La zona dedicata alla vegetazione delle isole Canarie.
**6** Manipolazione topografica della maglia.

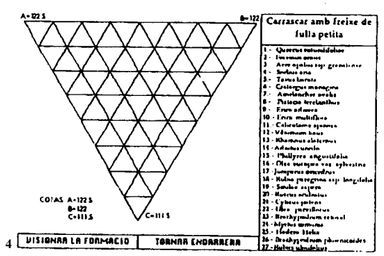
***1** Plan and elevations of one of the embankment walls.*
***2** View of the south-west zone with eastern and western Mediterranean vegetation.*
***3** The study grid superimposed on the project site.*
***4** One of the triangles of the grid related to vegetable species.*
***5** The zone dedicated to vegetation from the Canary Islands.*
***6** Topographic manipulation of the grid.*



1

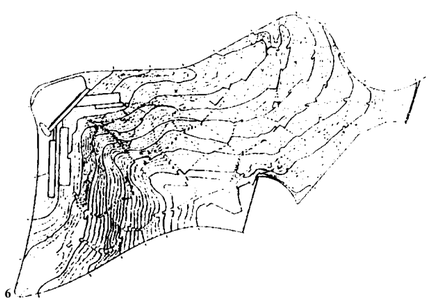


3

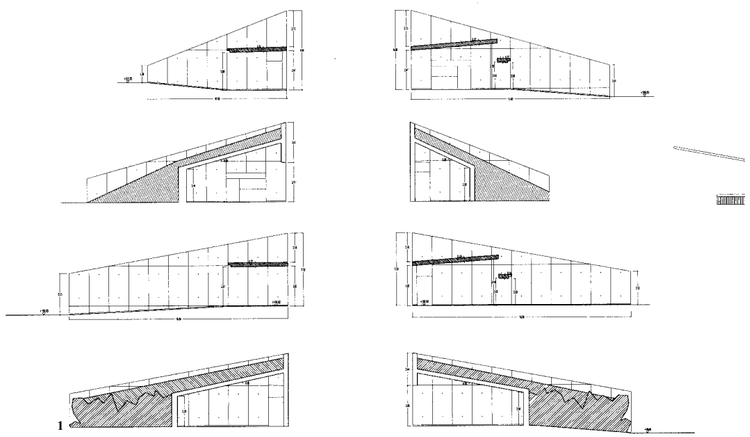



4

5



6



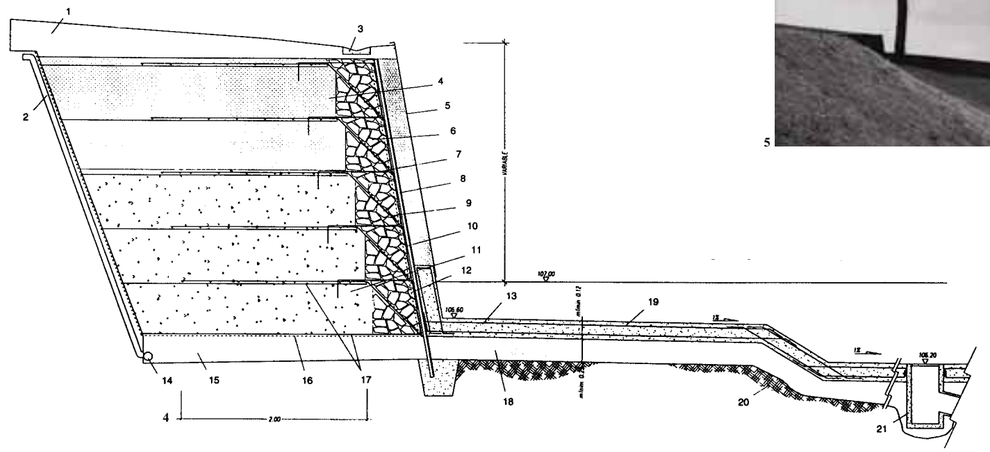
1

**1** Sezioni dei muri di contenimento dell'edificio d'ingresso.
**2, 3** La piazza circolare antistante gli edifici di servizio e la rampa di accesso.
**4** Disegno costruttivo di un muro di contenimento.
**5** Particolare della piazza del pino che si trova nel centro geometrico del giardino.
**6** La piazza d'ingresso.

***1** Sections of the entry building embankment walls.*
***2, 3** The circular plaza in front of the service buildings and the access ramp.*
***4** Constructional drawing of an embankment wall.*
***5** Detail of the pine square situated at the geometric centre of the gardens.*
***6** The entry square.*

3

5




6

***For the inhabitants of Barcelona*** *Mount Montjuïc is a mythic place. Set where sea and mountains meet, it bears the imprint of many different cultures. The remains of Iberian settlements and Roman camps, Jewish tombs, a nationalist fortress and military prison, the city's largest cemetery, together with the buildings erected for the World Expo of 1929 and for the 1992 Olympic Games, are all evidence that every important event in Barcelona is held on Montjuïc. Rising 150 m above sea level, it might have been just another Balearic island, but no geological cataclysm managed to separate it from the peninsula. With the Sierra di Collserola, it wraps the city, protects it and is a symbol of its skyline. The World Expo tidied up the part nearest the city, and the pavilion designed by Mies van der Rohe is the emblem of that operation. But it fell to the Olympic Games to plan the top part of the mountain, a zone now flanked by Arata Isozaki's Palau Sant Jordi and Josep Lluís Sert's Fundació Joan Miró. This last work however still left part of the hill to be – literally – cleaned up. It had in fact been allowed to become an illegal refuse dump, with no distinction between organic and inorganic, toxic and recyclable waste. Fortunately those 14 hectares are no longer a sore spot, and have instead been transformed into the city's green resource, forming one of its largest and best planted parks. Now the Botanical Garden of Barcelona, it presents a wealth of flora from the Mediterranean basin, but also from California, Chile, South Africa, the Canary Islands and Australia. It is not an alpine wood, nor an Amazon forest, a French garden or a Greek maze. It is a rational attempt to take advantage of its morphological and topographic conditions to create a new landscape with the most arcane inhabitants of our planet: its vegetal species. In the century of ecology, sustainable growth and green parties, to lay out and invent a botanical garden was a challenge. To avoid repeating past mistakes, the architects Carlos Ferrater, José Luis Canosa and Isabel Figueras coordinated a group of biologists, botanists, landscape gardeners and engineers to discuss at length such questions as what form this "green hope" for the city should take and how it should be implemented. In 1992 that hope had been dashed when, once again, stone gained the upper hand over vegetation. In reality it was only through the backing of the European Union and thanks to pressure from citizens, that eventually, between 1998 and 1999, it became possible to realise this 1989 project.*

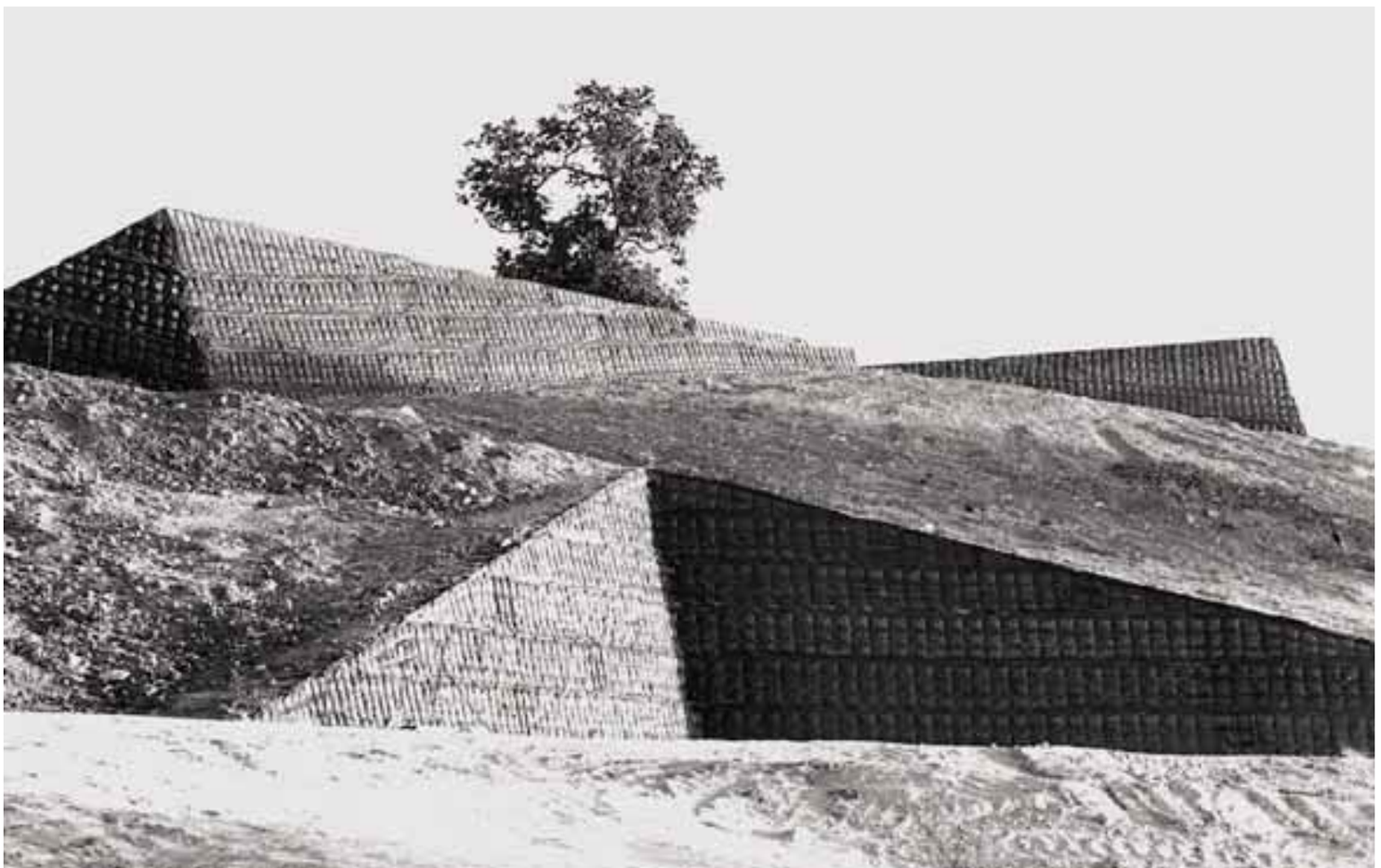
*The first sensation felt by visitors to this garden is that Bohigas-Maragall's philosophy of hard piazzas has been subtly adapted to the levels of a steep hillside. "I work like a gardener, a wine-grower [...] I have not discovered my vocabulary of forms all together. It came into being of its own accord, almost independently from me. Things follow their natural forms, growing and ripening, needing to be grafted. And watered, like salad. Thus they mature in my mind [...] Materials and tools impose a technique on me, out of which a thing will come to life". These words spoken by Joan Miró in 1959 perfectly describe the work done by the creators of this Botanical Garden, a project whose complexity led them to opt for a plan which instead of the sinusoid adopted by Gaudí for Güell Park, uses triangles and their apexes. Thus pine, olive and ilex oak trees, eucalyptus, limes, acacias, sequoias, cactuses and boxes, rosemary, lavender, sage, broom and thyme… move in and out of sight thanks to the angular perspectives of this carefully calculated triangulation regulated by an imperceptible web. Nevertheless, like every fractal, it organises what is irregular and gives order to what is fragmented. The fractions are delimited by paths paved with cement and edged with oxidized corten steel, fitting into the topography to open up views of the trees and across the city, basically creating a scene of leisure, pedagogy and science. With forms and volumes that are naturally extended in constructions perfectly integrated into the garden. The purified architecture of Ferrater and his group follows the rhythm of overlapping planes to transform these buildings into the beginning and end of vortexes that seem to be generated by the excesses of the entry and to conclude in the offices.*

*In this Mediterranean of Mediterraneans, all is hidden: the cables, the irrigation, the lighting systems… one sees only islands of vegetation, precisely delimited, and access walkways, constructed with the geometry of the painter Pozuelo, but in three dimensions and in horizontal positions. One has the sensation not so much of walking through a wood or a garden, as of strolling among the facets of a crystallised stone whose prisms open and close to nature. In the hollow zones we experience the botanical, and in the convex ones the city, its buildings and streets, its asphalt.*

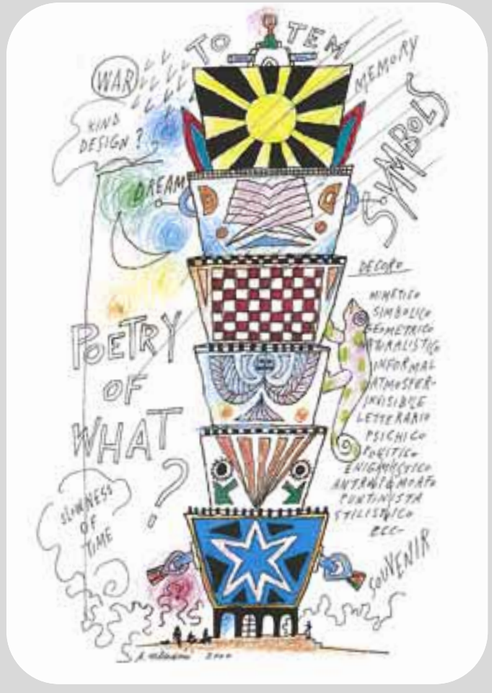
2

Sopra: l'inizio della zona riservata alla vegetazione californiana con alcuni esemplari di sequoia.
Sotto: muri di contenimento del terreno in fase di costruzione.

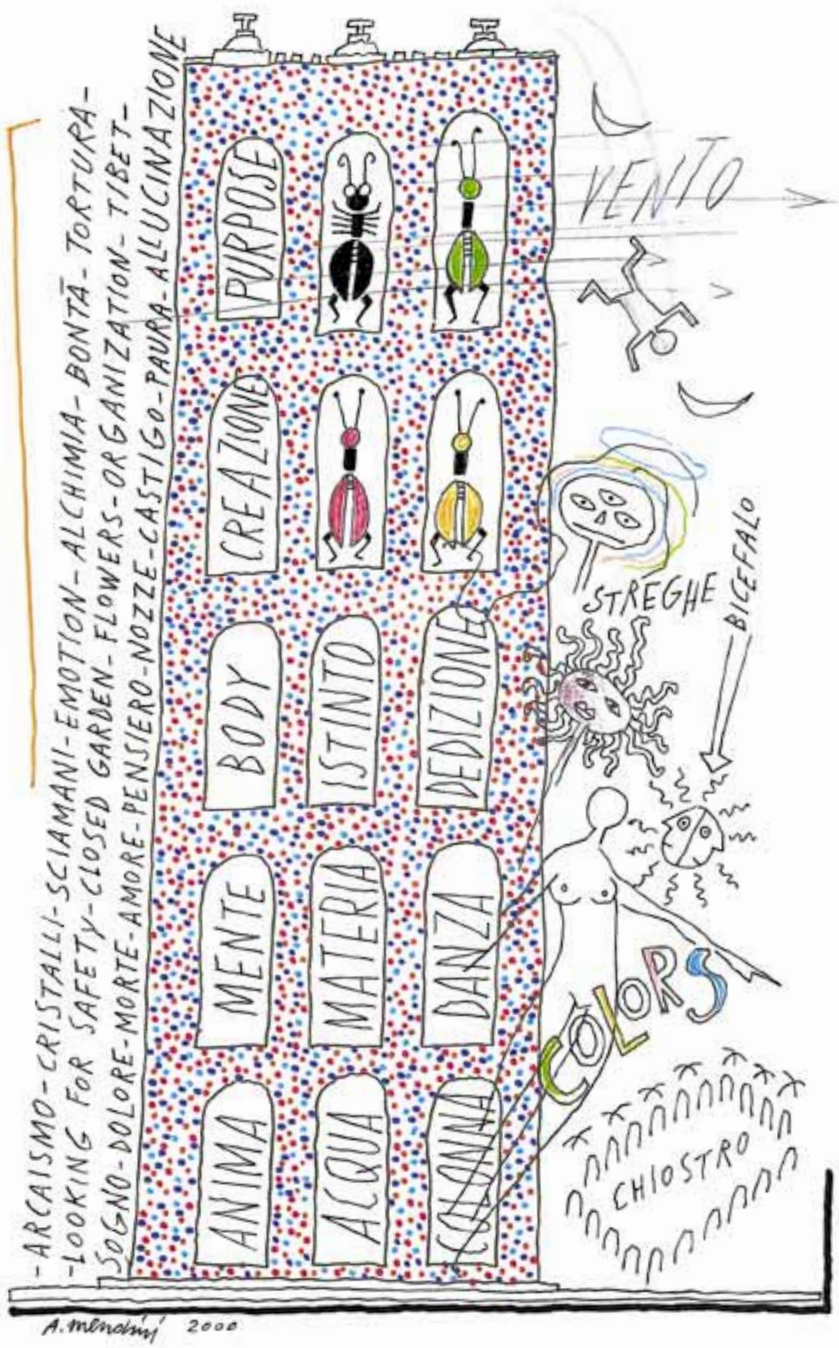
*Above: the beginning of the zone reserved for California vegetation with specimens of sequoias.*
*Below: embankment walls on the site during construction.*



# Alessandro Mendini: il decoro che abbraccia il tutto

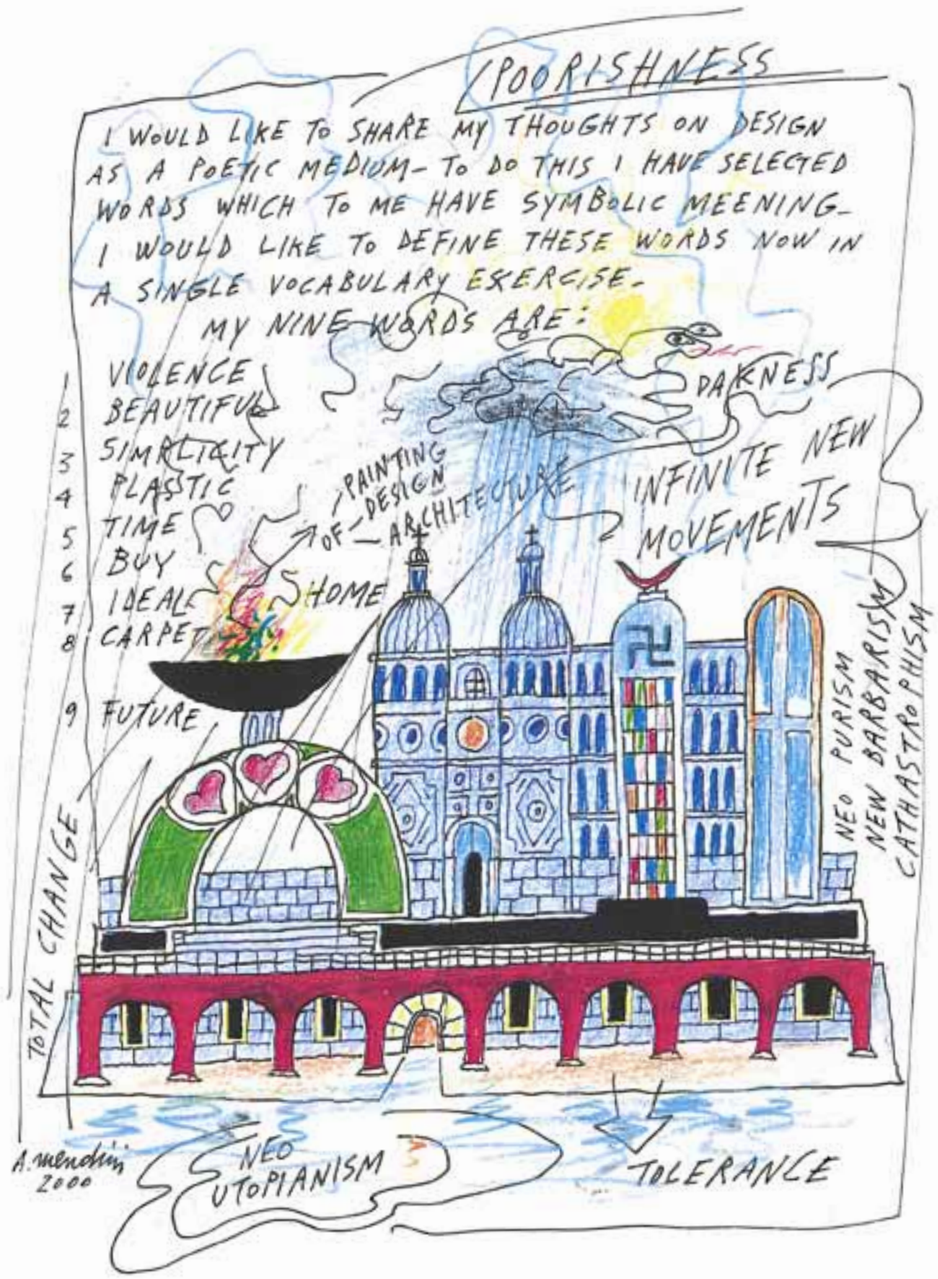


# Alessandro Mendini: all-embracing decor

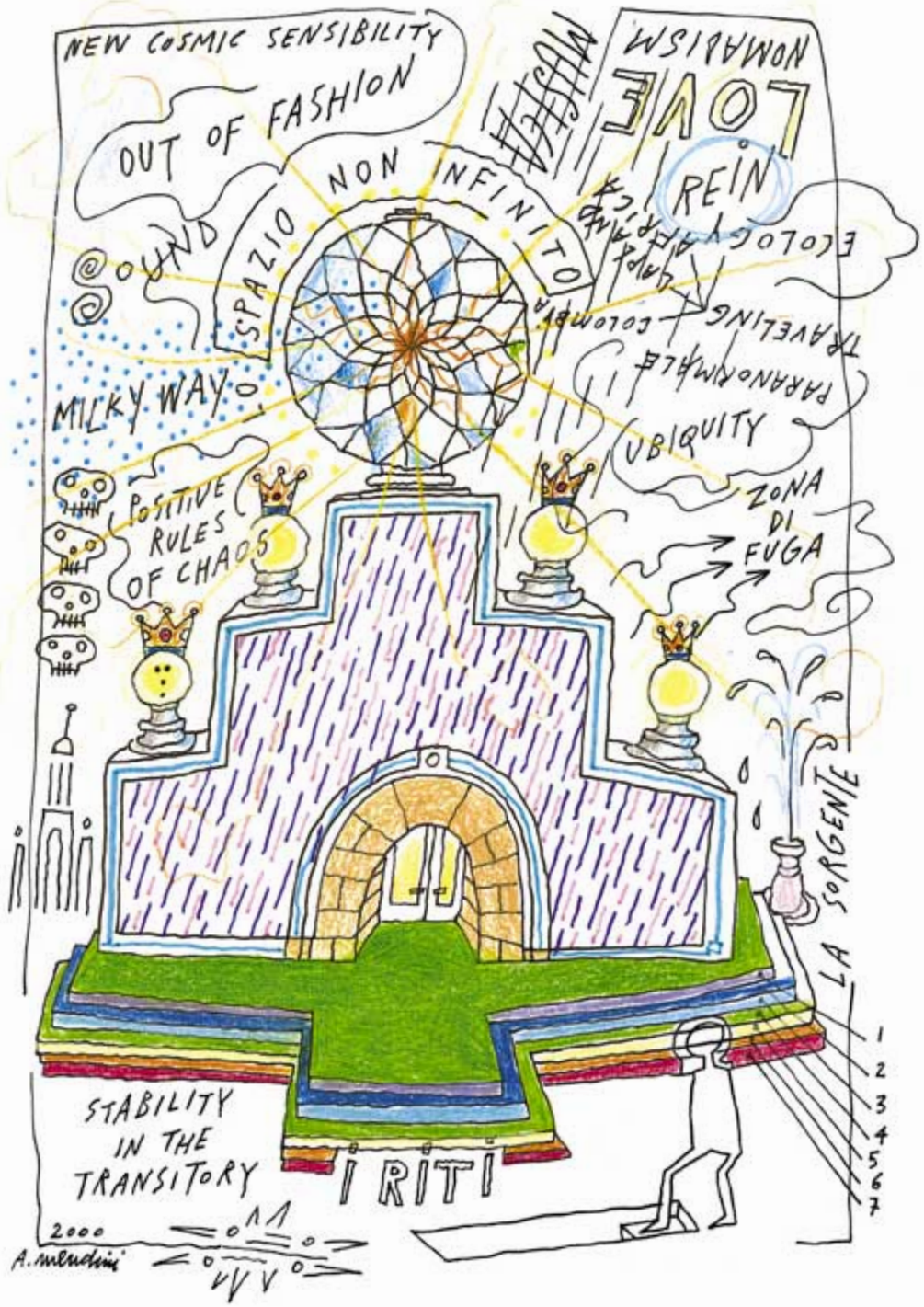



domus

WHY?
HARMONY
A. mendini
2000
THE FOREST


POORISHNESS
I WOULD LIKE TO SHARE MY THOUGHTS ON DESIGN AS A POETIC MEDIUM- TO DO THIS I HAVE SELECTED WORDS WHICH TO ME HAVE SYMBOLIC MEENING- I WOULD LIKE TO DEFINE THESE WORDS NOW IN A SINGLE VOCABULARY EXERCISE-
MY NINE WORDS ARE:
1 VIOLENCE
2 BEAUTIFUL
3 SIMPLICITY
4 PLASTIC
5 TIME
6 BUY
7 IDEAL
8 CARPET
9 FUTURE
DARKNESS
PAINTING
OF DESIGN
ARCHITECTURE
INFINITE NEW MOVEMENTS
HOME
NEO PURISM
NEW BARBARISM
CATHASTROPHISM
TOTAL CHANGE
A. mendini
2000
NEO UTOPIANISM
TOLERANCE

DIO
TRADITION OF PLACE
RELIGION
UNCERTAINTY
PESCE
MANNERISM - REPETITION
AUREOLA
LA VERGINE
LA ROSSA
VITA
LABYRINTH
SOGNO
SONNO
MORTE
FEELINGS
CALM DAY NIGHT
DESCRIPTIVE DECOR
FIXITY
DECORO ONIRICO
A. mendini 2000


NEW COSMIC SENSIBILITY
OUT OF FASHION
SOUND
SPAZIO NON INFINITO
MILKY WAY
POSITIVE RULES OF CHAOS
LOVE
NOMADISM
REIN
ECOLOGY
TRAVELING
UBIQUITY
ZONA DI FUGA
LA SORGENTE
STABILITY IN THE TRANSITORY
I RITI
1 2 3 4 5 6 7
2000
A. Mendini

Testo di Rachaporn Choochuey e Stefano Mirti
Fotografie di Yoshinori Kuwahara

*Text by Rachaporn Choochuey and Stefano Mirti*
*Photographs by Yoshinori Kuwahara*

# Artificiale vs naturale: nuovi paesaggi giapponesi, dalla casa del tè allo Skidome

# *Artificial vs natural: new Japanese landscapes, from teahouse to Skidome*

**... Uno dei paesaggi che più si collegano a una visione ideale della natura è quello giapponese tradizionale. Il rapporto tra uomo e natura si trasmette attraverso una serie di simboli legati alla tradizione zen, in cui si distinguono gli elementi compositivi vegetali e tettonici. La strutturazione topografica del giardino unitamente a quella degli elementi architettonici si configura come un paesaggio 'chiuso' che ingloba i differenti elementi distribuiti nella natura. Questo genere di "paesaggio ideale" è stato ripreso dalle aziende che vendono luoghi per il tempo libero. Là dove il mercato fondiario è il migliore, ma anche dove il paesaggio delle periferie va decomponendosi, nascono delle 'oasi', dei paesaggi ideali proposti alla società del tempo libero come un simulacro della realtà, rinchiuso tra capannoni industriali sottoposti a un lifting mediatico e innalzati al livello di parchi di divertimento. I sensi già atrofizzati dai mass media sono sempre più nutriti dalla cultura artificiale in cui il falso appare più bello del vero. Dilatazione del naturale verso l'artificiale...**

***… One of the landscapes most associated with an ideal vision of nature is the traditional Japanese one. The relation between man and nature is passed down through a series of symbols linked to the Zen tradition, in which vegetable and tectonic compositional elements are conspicuous. The topographic structuring of the garden, together with that of its architectural features, is configured as a 'closed' landscape incorporating the different elements of nature. This kind of "ideal landscape" has been adopted by corporations engaged in the marketing of leisure parks. Wherever the land property market is best, but also where suburban landscapes are in a state of decomposition, 'oases' are springing up, with ideal landscapes offered to a leisure-oriented society as a simulacrum of reality, enclosed among industrial sheds subjected to media facelifts akin to amusement parks. The senses, already reduced to a state of atrophy by mass media, are increasingly nourished on artificial culture, in which the false is made to look better than the real thing; in a dilatation of the natural towards the manmade…***

**Agli occhi di un occidentale** questi paesaggi potrebbero sembrare usciti da un film di fantascienza. In realtà per un giapponese tutto questo non è affatto nuovo, esiste infatti un forte legame con le tradizioni e le abitudni locali. Prendiamo per esempio la tradizionale casa del tè. C'è un piccolo edificio in legno, i tatami che definiscono la superficie del pavimento, gli utensili per la cerimonia del tè. Appena la cerimonia inizia, mentre stiamo sorseggiando il nostro tè verde, lo sguardo è catturato da una finestra da cui si scorge il giardino esterno. Questa finestra è un passaggio per una dimensione parallela. Siamo seduti nella casa del tè ma la nostra testa è trasportata altrove, nell'universo astratto che articola il giardino tradizionale giapponese. Casa del tè e giardino sono una macchina emozionale molto sofisticata che ci consente di fare incredibili viaggi mentali senza muoverci di un solo centimetro dal cuscino posato sul tatami. È un "ambiente controllato", un mondo in cui è impossibile distiguere l'elemento naturale da quello artificiale. Naturale e artificiale è una dicotomia propria della cultura occidentale, utile per catalogare i suoi prodotti (fisici o meno). Un bonsai è naturale o artificiale? E il giardino zen del tempio Ryoanji o le composizioni ikebana? Nell'immaginario collettivo nipponico non esiste del resto una demarcazione netta tra naturale e artificiale. Se si riesce, si va a sciare a Nagano o a Sapporo, ma non c'è alcun problema nel ripiegare sullo Skidome, a mezz'ora dal centro della capitale. L'aspetto più interessante è osservare questo processo inarrestabile di frantumazione di ogni possibile distinzione legata al concetto di luogo. Si incomincia a costruire ambienti che riproducono fedelmente la natura. Poi, si forza la natura nei confini predefiniti dei nostri ambienti artificiali. In questo senso l'esempio dell'osservatorio marino è assolutamente straordinario: una scatola di vetro per sentirsi autorizzati a guardare l'Oceano. Il concetto di luogo sfuma e si stempera, le stagioni non esistono, il processo avanza entrando nella nostra vita quotidiana: giocare a golf sul tetto di un parcheggio, sciare in una scatola di acciaio, fare il bagno in una spiaggia di sabbia finta, surfeggiare su cavalloni artificiali, fare la spesa in un luogo che potrebbe essere Firenze o Nizza. Dove porteranno i prossimi passi? Sarà forse aggiungere caratteri psichedelici al luogo del lavoro, o trasformare il soggiorno di casa in un realistico surrogato di un qualche cratere lunare?

***To a Western** eye these pictures represent some very strange settings, a completely artificial landscape, a concept that seems to have come from a sci-fi movie. From the Japanese point of view however, there is nothing new in the attitude they convey; indeed it is deeply embedded in local traditions and habits. Think, for instance, of the traditional teahouse and the way it works. You have the little wooden hut, the tatami mats on the floor, the tea ceremony utensils. Then, when you start to sip your green tea, your eye is caught by a small window, through which you glimpse a garden. The window is a passage to a parallel dimension. You are sitting in the teahouse but your mind floats away, borne by the incredible trickery used in the organization of Japanese gardens. The teahouse and garden are a very sophisticated machine. It allows you to make incredible mind trips without moving as much as a centimeter from your special. It is a "controlled environment", a system in which it is impossible to distinguish the natural from the artificial. Natural and artificial are a Western concept, originating from Western tradition. And it is very useful to define Western products. Is a Bonsai, for instance, natural or artificial? And the Zen garden of Ryoanji, or Ikebana compositions? It is not so distant from the pictures shown here. Is this a real French town, or is it the most successful shopping mall built in Japan in the last five years? Are we in a squalid suburb of Tokyo, or on a tropical beach? Basically it is impossible to clearly define the boundary. The Japanese mind doesn't make much difference. If you have the chance you go skiing in Nagano or Sapporo, but it is simpler to go instead to the Skidome, which is only half of an hour from downtown Tokyo. What is interesting is to notice the continuous process of blurring of this boundary. First you start to build environments that look exactly like nature.Then, you force nature into the artificial environment; and in this sense the Sea Observatory is something absolutely extraordinary: an artificial box through which to get a view of the Ocean. The concept of place is flattened out, the seasons don't exist any more, and this peculiar approach begins to affect everyday life too: golfing on the top of a parking lot, skiing in a box, bathing on a beach with fake sand and surfing on fake waves, go shopping in a place that looks exactly like Florence or Nice. Where will all this lead next? Will the next step be to add psychedelic features to the working environment or to make the living room of your house look like the dark side of the moon?*

Yokohama Wild Blue

Golf Driving Range

Skidome

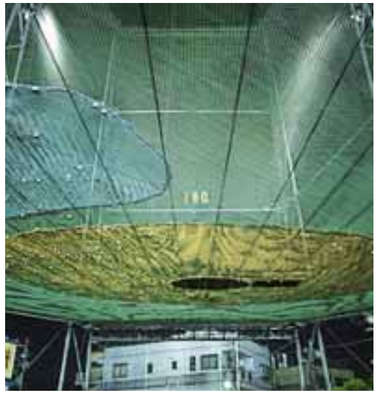
*Sea Observatory Deck*

# Venus Fort

## YOKOHAMA WILD BLUE

**Siamo in un treno suburbano diretto a Yokohama e ci accorgiamo di alcuni teenager surf-muniti. Dove vanno? È la prima settimana di marzo, l'Oceano è una lastra di ghiaccio. Chi preferisce l'ambiente tropicale al paesaggio alpino, può venire in questo paradiso nella periferia di Yokohama. È esattamente come ve lo potete immaginare: 35 gradi di temperatura, grandi sudate sotto le lampade artificiali aspettando le enormi onde che partono ogni quarto d'ora. Se le onde non sono abbastanza, potete addormentarvi sulla sabbia di plastica, guardando ogni tanto il cielo azzurro dipinto sul tetto del contenitore metallico che ospita questo mondo artificiale.**

***You are on the metropolitan train bound for Yokohama, and you notice teenagers with surfboards. Where are they going? It is early March, the ocean must be freezing.***
***Who prefers a tropical setting to the Alps, he can go to this paradise on the outskirts of Yokohama.***
***As you would expect, the temperature is 35 degrees and people are sweating under the artificial lamps waiting for the big waves to come in every 15 minutes.***
***If the waves are not enough you can lie on the plastic sand and gaze at the painted sky on the roof of the metal box that contains this other artificial world.***



## GOLF DRIVING RANGE

**Se siete giapponesi e avete la passione del golf, questo fatto potrebbe essere un problema (soprattutto se non siete particolarmente ricchi). Se volete giocare al vostro sport preferito in un ambiente naturale è, infatti, molto più economico prendere l'aereo e andare a Bali o in Thailandia piuttosto che pagare le quote di iscrizione a uno dei club locali. La soluzione è semplice: un edificio costituito da centinaia di cellette aperte verso questa enorme zanzariera a scala urbana (è una dei landmark urbani più caratteristici delle città giapponesi). Dalle sei del mattino all'una di notte, un flusso continuo di giocatori di entrambi i sessi, senza distinzioni di età.**

***If you are keen on golf and are Japanese, this could be a problem (especially if you are not extremely rich). If you want to play golf in a natural setting, it is cheaper to fly to Thailand or Bali than to pay the rates of a Japanese golf course.***
***The solution is easy: a building with hundreds of little cells, open towards a huge net (one of the most common urban landmarks of Japanese cities, and now spreading all over Asia, from Indonesia to China). From 6 am to 1 pm they are filled by a constant flow of players, of both sexes and all limits.***

## SKIDOME

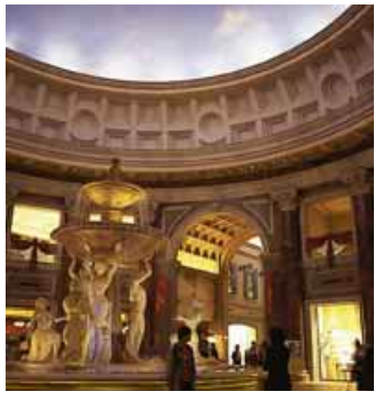
**Siamo nella periferia di Tokyo, in mezzo a terrificanti stecche residenziali, fabbriche, raffinerie, edifici il più lontano possibile dall'immagine di ambiente naturale.**
**A prescindere dalle stagioni, in inverno o estate, ogni settimana ci sono migliaia di persone che si infilano in questo paesaggio artificiale ghiacciato. Visto da fuori ricorda qualche strano mostro preistorico, un enorme millepiedi di acciaio che si solleva sulle zampe anteriori. Dentro è più freddo della Siberia, con neve vera, sciatori e snowboarders. Per non parlare della soluzione più divertente e ingegnosa: scale mobili al posto degli skilift!**

***We are in a Tokyo suburb, with low-cost housing all around, factories, docklands, as far as you could possibly imagine from a natural environment.***
***Regardless of the season, winter or summer, week in week out, thousands of people troop into this freezing artificial landscape. From outside it looks like some prehistoric monster, an enormous standing caterpillar. Inside, it is colder than Siberia, with real snow, skiers and snowboarders. Not to mention the funniest things of all: escalators instead of ski lifts!***

## SEA OBSERVATORY DECK

**Ci sono luoghi in cui la distanza tra il Giappone e il resto del mondo può essere misurata in termini di anni-luce.**
**Un posto per entrare in contatto con l'Oceano. Ci immagineremmo un luogo dove possiamo inspirare l'aria salmastra, dove possiamo sentire il vento, sentire i raggi del sole entrarci sottopelle, ascoltando gli striduli richiami dei gabbiani che volteggiano lontano. Ecco, qui si tratta dell'esatto opposto.**
**Si arriva sull'Oceano e si entra dentro una scatola vitrea completamente sigillata, senza alcun odore, senza nessuna brezza, senza qualsiasi elemento che non sia legato alla pura visione. Se poi la vista del mare non è abbastanza, allora nella parte posteriore ci sono delle postazioni video, pannelli didattici, animazioni elettroniche che ci fanno capire in maniera completa che cosa voglia dire entrare in contatto con il mare.**

***There are some places where the difference between Japan and the rest of the world can be measured in light-years.***
***A seaside resort might be imagined as a place where you can smell the briny ocean, feel the wind and sun on your skin, and hear seagulls in the distance.***
***Actually, it is exactly the opposite.***
***When you get to the sea, you enter a sealed box. There is no smell, no wind, nothing but the sense of sight.***
***If this is not enough, at the back there are video-boxes, explanatory panels and computer animations to tell you what it really feels like to by the sea.***



## VENUS FORT

**Lo stato dell'arte.**
**Nei posti precedenti ci si passa il tempo libero. In questo luogo il tempo libero si mescola al rito delle compere. Si va a fare shopping in un parco dei divertimenti. Una città finta, vie finte, cielo finto. L'unica cosa reale sono i prodotti in vendita. Un milione di visitatori (meglio, visitatrici) al mese, il sistema commerciale più astuto del Giappone di inizio millennio.**

***The latest step.***
***The previous places are built for people to spend their free time in. But in this place, leisure is mixed with shopping. You go shopping in a theme park. Fake city, fake streets, fake sky.***
***The only real things are the products on sale. With one million visitors per month, this is the smoothest selling device in Japan in the third millennium.***

Testo di Frank-Bertolt Raith
Fotografie di Matt Wargo

*Text by Frank-Bertolt Raith*
*Photographs by Matt Wargo*

# Venturi, Scott Brown and Associates

## Sede del Dipartimento della Haute-Garonne, Tolosa, Francia

## *Headquarters of the Haute-Garonne Department, Toulouse, France*

Progetto: Venturi, Scott Brown and Associates – Robert Venturi, Denise Scott Brown
Direzione progetto: David Vaughan
Gestione progetto: John Bastian
Collaboratori: H. Abe, C. Bird, J. Brody, L. Campbell, J. Chase, H. Clark, R. Evitts, J. Folan, J. Forney, I. Ghika, J. Herrin, D. Horowitz, J. Hunter, T. Kearney, J. Krieger, E. Lew, S. Lockwood, N. Peeters, A. Stolyarik, B. Wurst

*Project: Venturi, Scott Brown and Associates – Robert Venturi, Denise Scott Brown*
*Project architet: David Vaughan*
*Project manager: John Bastian*
*Collaborators: H. Abe, C. Bird, J. Brody, L. Campbell, J. Chase, H. Clark, R. Evitts, J. Folan, J. Forney, I. Ghika, J. Herrin, D. Horowitz, J. Hunter, T. Kearney, J. Krieger, E. Lew, S. Lockwood, N. Peeters, A. Stolyarik, B. Wurst*

**... Uno dei primi gruppi di architetti che seppero riconoscere l'importanza architettonica della strada commerciale fu quello di Venturi, Rauch e Scott Brown. Non esitarono a interpretare i segni commerciali del quotidiano per integrarli nel linguaggio dell'architettura contemporanea. Questi segni vengono poi montati ecletticamente, spesso lavorando alla scala degli elementi messi a confronto con quelli della tradizione storica. Questo genere di interpretazione corrisponde a un duplice intento: da un lato quello di rendere attuale la traduzione attraverso mezzi mediaticamente attuali, rendendoli più popolari; dall'altro quello di ampliare la concezione dell'architettura a un pubblico meno accademico, garantendogli un'architettura di alto livello culturale cui possono accedere le masse. La trasversalità si legge in Venturi, Scott Brown & Associates attraverso la ricerca di un'applicazione sensata degli strumenti della pubblicità all'architettura...**

***... One of the first partnerships to recognize the architectural importance of the commercial street was that of Venturi, Rauch and Scott Brown. They did not hesitate to interpret everyday commercial signs and to blend them into the language of contemporary architecture. These signs are then assembled eclectically, often by working on the scale of elements confronted with those of historical tradition. This kind of interpretation serves a dual purpose: on the one hand to give the translation a topicality through the media of the present, thus rendering them more popular; and on the other to broaden the concept of architecture to include a less academic public, by offering architecture of a high cultural level accessible to the masses. Transversality can be observed in the works of Venturi, Scott Brown & Associates through their search for a meaningful application of advertising tools to architecture...***

**Il vasto, eterogeneo programma** architettonico dell'Hôtel du Département de la Haute-Garonne, che include sia imponenti aree di rappresentanza sia funzionali serie di uffici, è articolato da Venturi e Scott Brown in due blocchi paralleli, che dividono diagonalmente il lotto. Nella parte centrale l'ala occidentale s'incurva verso l'esterno formando un semicerchio, in modo che lo spazio tra i blocchi si allarga a formare una piazza, che costituisce il fulcro in cui si concentrano i vari ingressi. Grazie all'allineamento in diagonale, il complesso si apre creando una via pedonale che collega l'animata avenue H. Serres con il Centre Compans Caffarelli, un nuovo quartiere situato a sud-ovest, attorno a un giardino pubblico. Purtroppo per ragioni di sicurezza il passaggio è aperto al pubblico soltanto negli orari d'ufficio. I ponti di collegamento tra i blocchi riducono in verticale la visuale lungo l'asse a un basso varco all'altezza del piano terra. Tali ponti, cui il vetro riflettente antisolare conferisce un aspetto molto massiccio, ricordano istintivamente pesanti lame di ghigliottina, dando come una sensazione di pericolo incombente a chi attraversi il complesso.

1

Nonostante lo scetticismo riguardo all'efficacia urbanistica del nuovo passaggio pedonale, la concentrazione in diagonale delle masse non può dare assolutamente adito a dubbi. L'idea di lasciare liberi i confini dell'area progettuale si dimostra anzi la risposta appropriata alla vera sfida dell'operazione: come si può integrare la grande sede di un'amministrazione dipartimentale, con il suo imponente programma architettonico, in un quartiere residenziale – formato da piccoli isolati di palazzine – senza devastare irreparabilmente quest'ultimo? Certamente Venturi e Scott Brown cercano anche soluzioni formali per annullare otticamente la mole del nuovo edificio, e cioè soprattutto i suoi sei piani d'altezza: così l'ultimo piano presenta una facciata continua in vetro, mentre il penultimo è rivestito di arenaria chiara, sicché, specialmente nella zona del passaggio interno, la parte in mattoni, che spicca per il suo colore deciso, dà l'impressione di un edificio di soli quattro piani. Questi accorgimenti ottici non appaiono qui espedienti, bensì supporti di una strategia urbanistica volta a conciliare le diverse proporzioni. Proprio come un eterotopo nel senso di Foucault, l'Hôtel du Département rimane un elemento incompatibile, che non si adatta forzatamente alla struttura delle immediate adiacenze – non allo stesso livello del programma architettonico – e tuttavia non tradisce il canone delle tipologie della città. Malgrado l'ostentata autonomia, nei dettagli l'edificio fa scrupolosamente riferimento all'immediato contesto architettonico: per esempio la sala del Conseil Général, che sporge dal blocco orientale – e che per la sua forma espressiva appare di scala più piccola – segna la fine della rue D. Casanova, formando con la sua entrata separata un opportuno punto prospettico lungo questa tranquilla strada laterale.
È proprio la rottura tra il fronte dell'edificio e il confine dell'area progettuale a consentire l'armonizzarsi delle proporzioni. Ciò diventa manifesto non da ultimo nel modo in cui è realizzata la facciata principale – evidentemente monumentalizzata – che in fondo consiste soltanto nella vista laterale, pressoché nuda, dei blocchi paralleli. Anche in questo caso Venturi può richiamarsi a una situazione morfologica che si riscontra di frequente nel centro storico di Tolosa, caratterizzato da un esteso reticolo di vie: l'utilizzazione di stretti muri laterali per creare una facciata su una piazza. Se la situazione, di per sé poco soddisfacente, ha sempre trovato una soluzione in enormi decorazioni cieche, il *pathos*, malgrado la deliberata enfatizzazione, rimane equilibrato: in definitiva la vera e propria facciata dell'edificio, così come la sua entrata, si trova discosta dalla piazza, nella via adiacente. Anche il *pathos* messo in scena da Venturi rimane percettibile senza essere soverchiato dall'imponenza dell'edificio. Contemporaneamente, il ritirarsi dei volumi dai confini del complesso evita quel conflitto di proporzioni che dal punto di vista del passante ci si potrebbe attendere, vista la diversità di esperienze che si susseguono lungo la strada. In luogo di un'interminabile fila di finestre d'ufficio tutte uguali, il giardino che circonda l'edificio apporta dunque una ricchezza visiva che – anche rispetto ai fronti degli edifici sui lati dei vecchi complessi, con la loro quantità di finestre, ingressi e materiali diversi – impedisce il sorgere di una noiosa monotonia. La struttura del giardino viene dunque scrupolosamente adattata alle diverse situazioni: mentre lungo il Canal du Midi una doppia fila di platani si limita, in certo qual modo, a duplicare gli alberi che costeggiano la riva, l'area prospiciente la grande sala riunioni verso l'avenue H. Serres assume la conformazione di giardino formale di rappresentanza. L'alto muro che cinge il giardino, costruito con gli stessi materiali dell'edificio vero e proprio, consente molteplici prospettive e segna il confine dell'area progettuale, in modo da evitare una dissoluzione del complesso nello spazio stradale.
Grande sensibilità nei confronti delle diverse proporzioni si mostra anche nell'elaborazione formale dell'architettura. Venturi e Scott Brown non cercano la misura media ma gli estremi pieni di tensione, il piccolo e il

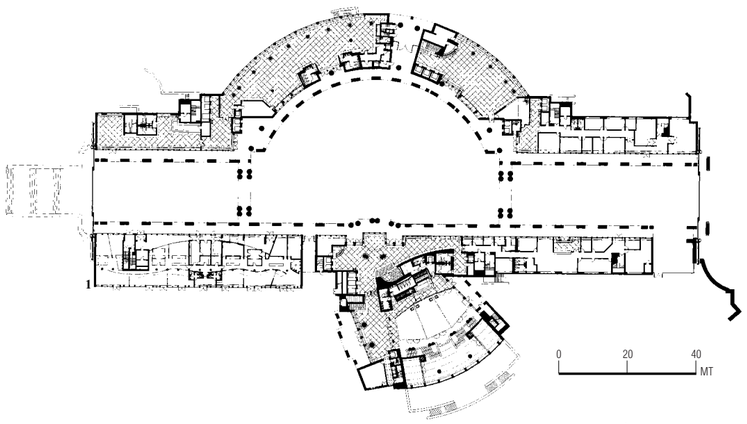


**1** Planimetria (foto Venturi, Scott Brown & Associates).
**2** Il blocco sporgente sul lato est che ospita la sala del Conseil Général.
**3** Veduta aerea (foto Grand Rond Production). Inserito in un'area residenziale, il complesso si evidenzia per il forte salto di scala rispetto alla bassa edificazione circostante.

***1** Site plan (photo Venturi, Scott Brown & Associates).*
***2** The projecting block on the east side which houses the General Assembly hall.*
***3** Aerial view (photo Grand Rond Production). Located within a residential area, the complex is conspicuous by its height in contrast to the low surrounding buildings.*

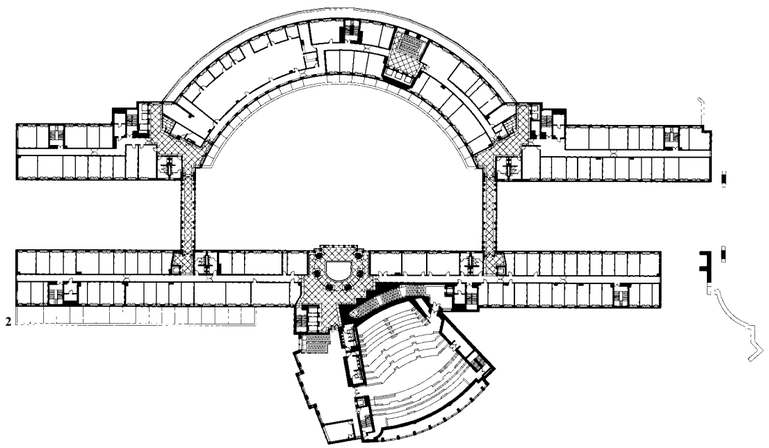
2

3




**1, 2** Piante del piano terra e di un piano tipo.
**3** La testata verso nord. Sullo sfondo l'elemento a ponte in vetro specchiato che dal primo all'ultimo piano unisce le due ali parallele.
**4** Sezione trasversale del progetto di concorso.
**5** Particolare di facciata sulla corte.

***1, 2*** *Ground and standard floor plans.*
***3*** *The north end. In the background is the mirrored glass bridge element which joins the two parallel wings from the first to the top floors.*
***4*** *Cross-section of the competition project.*
***5*** *Detail of the facade towards the courtyard.*

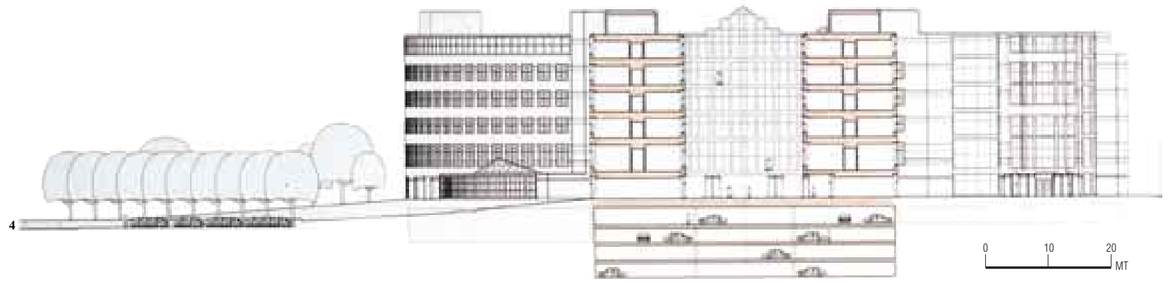


2

3

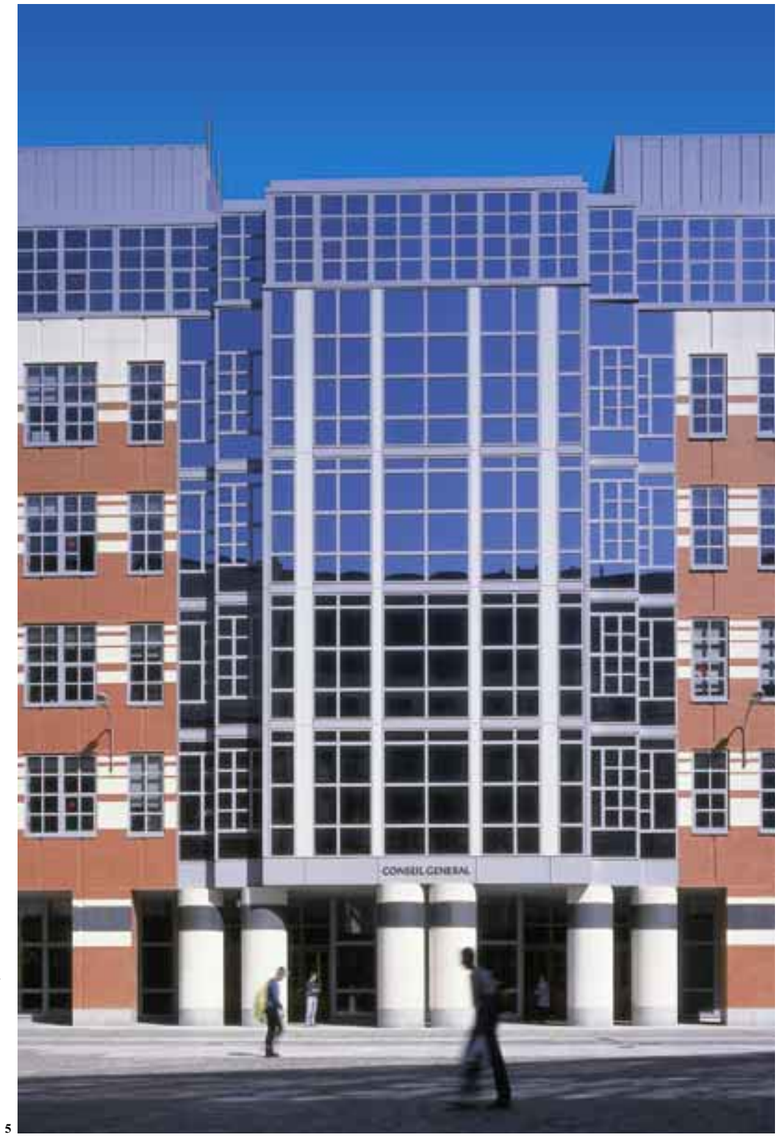
grande: come quasi nessun altro studio di architettura, non hanno timore del grande gesto, ma sanno sempre trasformarlo in "una monumentalità dal volto umano" ("La scelta della ricchezza", intervista con Robert Venturi e Denise Scott Brown, in *Domus*, 747, 1993, p. 21). Il grande gesto è dunque fatto oggetto di ironia, 'macchiato', per così dire, da dettagli secondari. Così non è affatto una sbadataggine il modo in cui il muro che cinge il giardino si sviluppa senza soluzione di continuità dalla monumentalizzata parete a timpano, o il modo in cui all'estremità opposta, al piano terra, l'asilo nido si sporge direttamente sul retro come una mensola. Soltanto grazie a tali minuzie i gesti apertamente barocchi dell'asse monumentale, o meglio del grande crescent, diventano ammissibili e non appaiono come la *hybris* del committente, lo Stato che si ritiene onnipotente. Questa messa in scena di monumentalità e quotidianità mostra quale sia lo scopo che Venturi e Scott Brown si prefiggono. Secondo la loro opinione, un edificio pubblico richiede una certa affabilità: "Se progetti una casa per una persona puoi permetterti qualsiasi idiosincrasia, ma se stai pensando a un Municipio dovrai sedurre i rappresentanti dell'intera comunità, così come una trasmissione di successo" (*ibid.*, p. 20).
Questo concetto di impronta manifestamente letteraria, vale a dire il concepire diversi livelli di approccio e di comprensione, trova espressione in maniera addirittura pedante nel lato dell'ingresso che dà sull'avenue H. Serres. Davanti alle due parti anteriori sono collocate due colonne – ridotte a una vista bidimensionale, e perciò volutamente allestite come una quinta teatrale – che intendono richiamare una coppia di colonne simili situate un tempo nei pressi del terreno in cui sorge l'edificio. Ma Venturi e Scott Brown sanno certo che dietro questa idea, che si vorrebbe debitrice del carattere locale, si cela una grande tradizione iconografica. Il motivo risale alle colonne d'Ercole – leggendarie già nell'antichità –, che Fischer von Erlach citò poi nella Karlskirche di Vienna, presentata da Venturi, in *Complexity and Contradiction in Architecture*, come esempio di "riuscita ambiguità architettonica" (Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966).
La mediazione di motivi universali attraverso una tradizione locale è ancora più evidente nell'allusione del grande timpano, che certamente va inteso come reminiscenza del Municipio barocco della città – chiamato Capitole – da cui peraltro potrebbero essere stati derivati anche i muri a strisce di mattoni e arenaria, come pure l'uniforme basamento di granito grigio. Sebbene il timpano appaia solo in modo molto frammentario a causa della sua divisione in due parti, se si cerca si troverà confermata alla lettera l'allusione: le quattro grandi coppie di colonne dell'avancorpo centrale del Capitole riappaiono nelle divisioni dell'invetriatura dei due ponti di collegamento.
A seconda di come ci si accosta alla costruzione – per associazione o attraverso un'attenta lettura, forniti di una competenza specifica o con lo sguardo fugace di un passante distratto – si vedrà un edificio diverso. Nonostante il gioco di nessi e citazioni dirette, la modernità dell'opera non viene mai messa in questione. Le facciate piatte con le grandi finestre di alluminio che si dispongono in file quasi serrate denotano in modo evidente l'attualità tecnologica della struttura architettonica. L'edificio però non insiste caparbiamente sulla sola verità del moderno: una univocità che Venturi ha sempre rifiutato. Quanto alla domanda circa un significato concreto, essa appare, in generale, fuori luogo. Più importante di un contenuto specifico, per Venturi, è dare all'osservatore il piacere di fare delle scoperte. Per Venturi non si tratta di un uso comunicativo del simbolismo architettonico, ma dell'elaborazione di motivi che possono essere riconosciuti come tali grazie a una familiarità latente. Difficilmente oggi si potrebbe pretendere di più, vista la perdita di un sistema simbolico imprescindibile.
Dietro questo approccio lievemente populistico si cela un concetto del quotidiano che non si basa, come spesso accade, sulla sobrietà visiva. Invece di puntare sulla raffinatezza che solo uno sguardo attento può cogliere, Venturi e Scott Brown confidano nell'onnicomprensivo "tanto … quanto", così come si addice all'approccio eclettico di un universale, tollerante "learning from… ". Solo così, in definitiva, si troverebbe una ricchezza di significati appropriata alla società multiculturale di oggi. Dunque lo sguardo – certamente anche ingenuo – dal di fuori può essere talvolta proficuo per l'intuizione artistica, come Venturi ammette non senza compiacimento. A differenza infatti dei motivi storici derivanti da una lunga evoluzione, il successo del populismo di Venturi si basa, in ultima analisi, esclusivamente sulla qualità artistica del progetto.






4

***Venturi and Scott Brown have*** *organized the extensive, heterogeneous programme of rooms, which includes both prestige reception and meeting rooms and functional rows of offices, in two parallel slabs which divide the plot diagonally. The western tract forms a semi-circle in the middle section bulging outwards, so that the space between the slabs broadens out to form an open area which provides a fixed point for various entrances. The diagonal layout opens up the plot for a footpath linking the busy avenue H. Serres with the Centre Compans Caffarelli to the south-west, a new neighbourhood around a large public park. Unfortunately, for security reasons, this shortcut is only open to the public during office hours. In addition, the two connecting bridges between the slabs block the view along the axis except for a narrow passage at ground level. Made to look extremely massive by the reflecting glass of the windows, the bridges are inexorably reminiscent of the heavy blade of a guillotine waiting to decapitate those venturing to cross the plot.*
*However sceptical one might be about the planning advantages of the new pedestrian route, the concentration of the building mass on the diagonal axis is anything but questionable. On the contrary, the decision to leave the edges*




5

**1, 2** Vedute di dettaglio e generale della sala del Conseil Général.
**3** Particolare dell'atrio d'ingresso alla sala assembleare.

***1, 2*** *Detailed and general views of the General Assembly hall.*
***3*** *Detail of the atrium leading into the assembly hall.*

**1**

**3**

**2**

*free has proved to be a skilled response to the actual challenge of the task: how can the large building needed for the departmental administration, with the huge number of rooms required, be integrated into a largely residential neighbourhood of small plots of land, with houses of mostly two, and at the most four storeys, without irrevocably destroying the character of the area? Certainly, Venturi and Scott Brown have sought out formal possibilities of visually reducing the size – in practice the six-storey height – of the new building. Thus the top floor is largely of glass, the one below is clad in light-coloured sandstone, so that at least from the internal footpath, the strongly coloured brick building appears only to be four storeys high. Visual tricks like these do not give the impression of being in any way a makeshift solution, but rather of supporting measures for a planning strategy designed to convey a certain scale. Certainly a heterotope in the sense of Foucault, the Hôtel du Département remains an incompatible object, which does not officiously strive to adapt to the structure of the immediate surroundings – a structure overstretched by the quantity of the required accommodation – but yet sticks to the canon of urban planning typologies. For all its demonstrative autonomy, the building, in its details, takes careful account of the immediate spatial context. The assembly hall, for example, given a smaller scale by the expressiveness of its shape, grows out of the eastern slab, marking the end of the rue D. Casanova, its separate entrance marking an appropriate visual focus in this quiet side street.*

*By refraining from building along the edges of the plot, the architects have created a sense of scale which comes across as self-evident. This is apparent not least in the way they have treated the clearly monumentalized main facade, which basically consists only of the almost bare side-view of the two parallel slabs. Here too, Venturi can quote a morphological situation which occurs more frequently in the old quarter of Toulouse with its network of branching streets: the use of narrow side-walls to form the facades of a square. Here, this situation, unsatisfactory in itself, has always been masked by decoration in the form of blind arcades etc. as high as the buildings themselves; the pathos, for all the demonstrative vertical emphasis, keeps within bounds. After all, the actual facade of the buildings concerned, along with their entrances, are not in the square but in the street to one side. Venturi's staged pathos is also transparent, and is not overwhelmed by the massive volume of the building. At the same time, the withdrawal of the mass from the edge of the plot represents an avoidance of a conflict of scale, which from the viewpoint of passers-by would otherwise be expected in view of the density of experience in the way the street develops. Unlike an endless series of identical office windows, the garden surrounding the building creates a visual opulence which gives rise to no boring monotony even compared with the old building on the site, which followed the edge of the plot and had a large number of different windows. The garden design is adapted to the different situations in an accordingly careful manner. While along the Canal du Midi a double row of planes as it were only duplicates the trees along the bank, the space in front of the large assembly hall facing the avenue H. Serres is laid out as a formal show garden. The tall walls which enclose the garden, constructed of the same materials as the building itself, allow varied views inside, while also marking the boundary of the plot, thus preventing the street space from dissolving into nothing.*

*Great sensitivity vis-à-vis the different scales can also be seen in the formal details of the architecture. Venturi and Scott Brown are not looking for consensus, but rather for tension-filled extremes, the large and the small. Like almost no other office builders, they have here shown no fear of the grand gesture, while always knowing how to transform this into "a friendly monumentality with a human face" ("Choosing Richness", interview with Robert Venturi and Denise Scott Brown, in* Domus*, 747, 1993, p. 28). The grand gesture is made ironic, one could say 'spattered' with minor issues. Thus it is in no way a casual oversight that the garden wall develops seamlessly from the monumentalized pediment wall, or that at the far end, the children's crèche on the ground floor, like a vendor's tray, juts out towards the back without any warning. Only through details like this do the unconcealed baroque gestures of the monumental axis or the great crescent become tolerable, rather than appearing as manifestations of the hybris of a client – the State – which might imagine itself omnipotent.*

*This staging of monumentality and routine points to the deeper goal which Venturi and Scott Brown are aiming for. In their opinion, a public building demands a certain familiarity: "If you do a house for an individual, you can be idiosyncratic. But if you are designing City Hall, you have to appeal to a broad community like a successful TV show" (*ibid.*, p. 26). This clearly literary concept of laying out different levels of access and understanding is demonstrated in what can only be called schoolmasterly fashion in the entrance facade facing the avenue H. Serres. Applied to the two ends of the slabs are two columns, reduced to two-dimensionality and thus consciously deployed as stage props, designed to recall a similar pair of columns which used to stand nearby. It goes without saying that Venturi and Scott Brown know that behind this apparent gesture towards local colour there is a major iconographic tradition. The motif stretches back to the legendary Pillars of Hercules of classical Antiquity, which were then quoted by Fischer von Erlach in the Karlskirche in Vienna, which Venturi himself in turn has presented as an example of successful architectural double-entendre in* Complexity and Contradiction in Architecture *(Robert Venturi,* Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966).*

*The putting across of universal motifs by reference to a local tradition comes to a head in the suggestion of a great pediment which is presumably to be understood as a reflection of the city's baroque City Hall, known as the Capitole, from which, incidentally, the striped wall structure of brick and sandstone and the uniform grey-granite base might also have been taken. Although the pediment, owing to its bisection, only appears in a highly fragmentary form, anyone who looks will find the hint confirmed: the four large pairs of columns in the central protruding bay of the Capitole re-appear in the divisions of the glazing of the two linking bridges. Depending on whether one encounters the building in an associative or studious frame of mind, or looks at it with the knowledge of the specialist or the casual glance of a passer-by, one will see a different building. For all the games it plays with associative moods and direct quotations, the modernity of the building is never in question. The flat facades with the large aluminium-framed windows set almost flush with the wall clearly betray its contemporary technological structure. The building does not insist obstinately on a single – modern – truth, a narrowness which Venturi has volubly rejected for as long as anyone can remember. The question of a concrete meaning seems irrelevant in any case. For Venturi, giving the beholder the pleasure of making discoveries is more important than a specific content. Venturi is not interested in the informative application of architectural symbolism, but primarily in the generation of motifs which can be recognized as such through a latent familiarity. To demand more would be hardly possible these days in view of the loss of universally valid symbolic systems.*

*Behind this somewhat populist approach is concealed a concept of the everyday which does not, as so often, rest on visual inconspicuousness. Instead of depending on sophistication for the second glance, Venturi and Scott Brown hope for a comprehensive "not only but also" as is fitting for the eclectic approach of a universal and tolerant "learning from... ". Only in this way, after all, could a wealth of meanings appropriate to today's multicultural society be found. In the process, the distant, and maybe naive, view from outside could be of benefit to artistic intuition, as Venturi teasingly admits. For in contrast to historical motifs, which derive from a long, evolutionary growth process, the success of Venturi's populism ultimately rests exclusively on the artistic quality of the design.*

Architetti associati *Associate architects*: Hermet-Blanc-Delagausie-Mommens/Atelier A4 – Daniel Hermet, Françoise Blanc con *with* Véronique Delagausie, Muriel Mommens, Patrick Pinel, Murielle Piriou, Eric Taveau, Stéphane Gachet, Dominique Herisson; Anderson/Schwartz Architects – Frederic Schwartz con *with* Paul Cali
Progettazione paesaggistica *Landscape design*: Arcadi – Daniel la Roche
Ingegneria strutturale, meccanica, elettrica *Structural, mechanical, electrical engineering*: Séchaud & Bossuyt; BEFS
Acustica *Acoustics*: Tisseyre & Associés
Illuminotecnica *Lighting*: Cabinet Berthon

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

**Un bravo ragazzo. Ha studiato design nell'emergente Barcellona e ha proseguito gli studi nella famosa Milano. Ha lavorato come industrial designer e architetto d'interni negli studi di professionisti di prestigio. Poi, all'improvviso, un bel giorno, giusto tre anni fa, ha deciso di reinventare il mondo intero. Ha tagliato i ponti col passato e ha cominciato a divertirsi. Ha mescolato tutto senza pudore e senza complessi, ha frugato nel proprio interno incalzato dall'oscurità della realtà esterna. Gli è piaciuto divertirsi ed è riuscito a disturbare l'ambiente attorno a sé, a sorprendere, a stimolare, ad irritare… È un catalano universale, confonde tutti i linguaggi, e se ne ride del design. Qui egli ci presenta il suo personale "menu degustazione", alcuni vassoi che ha meticolosamente elaborato per il lettore di *Domus*: cibo per creativi, sessanta pezzi ideati per un mondo alternativo, rabbiosamente moderno senza bisogno di aggressione estetica. Sessanta cibi per lo spirito. Buon appetito (spirituale!).**

***A bright guy. He studied design in blossoming Barcelona and continued in the famous Milan. He went on to work as an industrial and interior designer in the offices of leading professionals. Then, one fine day, just three years ago, he suddenly decided to reinvent the world. He broke his bridges with the past and got down to the business of enjoying himself. He mixed everything shamelessly together. Undisturbed by any complexes, he rummaged through his inner self, spurred by the darkness of external reality. He liked having fun and succeeded in upsetting his surroundings, surprising, stimulating and annoying… A universal Catalan, he blends all idioms and treats design as a joke. Here he presents his own personal "tasting menu", with dishes meticulously prepared for* Domus *readers: food for creatives, 60 items devised for an alternative, angrily modern world with no need for aesthetic aggression. 60 foods for the mind. Enjoy your (spiritual!) meal.***

Progetti e concept di *All objects and concepts design by* Martí Guixé
Testo di *Text by* Juli Capella
Fotografie di *Photographs by* Inga Knölke

# Cibo per Designer di Guixé

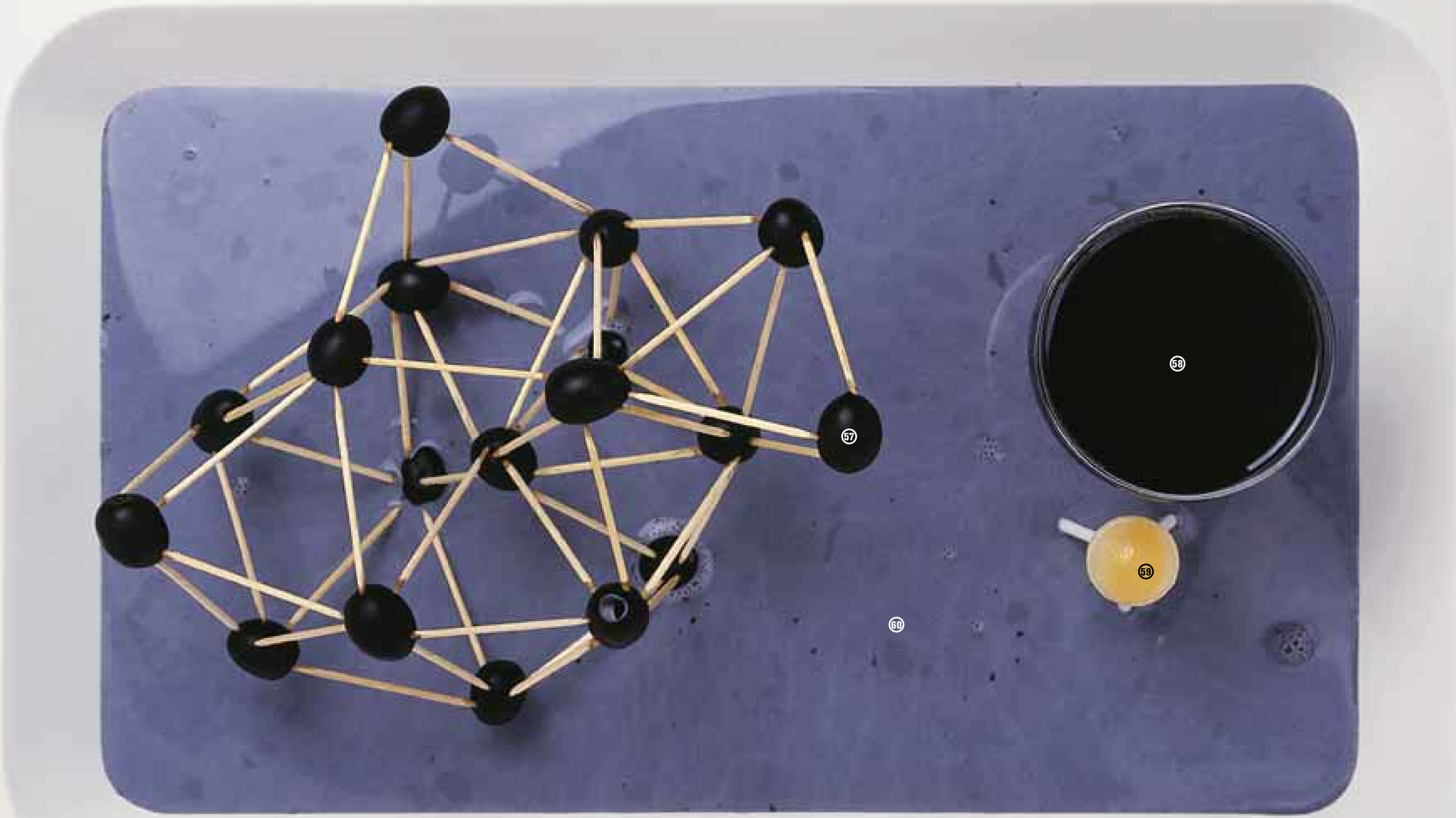
# *Guixé's Designers food*

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00





## Pagine *pages* 84-85

1 “Formula”, 1996. Consente di progettare pezzi assolutamente incredibili.
*“Formula”, 1996. Allows you to design absolute incredible items.*

2 Un’avvertenza a proposito della Formula: “Attenzione. Maneggiare con cura: studi recenti hanno dimostrato che Mandorla produce forme di dipendenza”.
*A warning about the Formula: “Warning. Handle with care. Recent studies demonstrated that Mandorla produces some kind of addiction”.*

3 Punti di sicurezza dentali. Un sistema che trasforma i denti in catarifrangenti interattivi per andare in bicicletta.
*Security tooth points. System that turns your teeth into a interactive reflecting tool for bicycle riding.*

4 Strofinacci Authentics. Sistema di strofinacci e grembiuli in cui i nodi sono sostituiti da geometrie. Authentics, 1998.
*Authentics towels. System of kitchen towels and aprons in which knots have been substituted by geometry. Authentics, 1998.*

5 “Warning”: nastro “Zona d’aria ad alto valore nutritivo” per l’installazione del Pharma-Bar. Il Pharma-Bar è un luogo dove si mangia respirando. Futur Compost, La Virreina, Barcellona, 1999. Design und Zeit, Kunst Halle Krems, 1999.
*“Warning”: “High nutrient air zone” tape for installation of Pharma-Bar. Pharma-Bar is a place where you can eat by breathing. Futur Compost, La Virreina, Barcelona, 1999. Design und Zeit, Kunst Halle Krems, 1999.*

6 Cornice “do”. Fatevi il vostro museo personale, nastro per incorniciare; do+Droog Design = do create [“crea!”] Presentato a Milano, 2000.
*“Do” frame. Do your own Museum, frame tape. do+Droog Design= do create. Presented at Milano, 2000.*

7 Nastro Autoband. Giocattolo per l’apprendimento di concetti astratti come la politica, il lobbing, l’ecologia, le pubbliche relazioni ecc. Da appiccicare su una qualunque superficie creando reti di autostrade. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1999.
*Autoband Tape. Toy for learning abstract concepts such is politics, lobbing, ecology, public relations, etc. Stick it on any surface and build Hi-ways nets. Galeria $H_2O$, Barcelona, 1999.*

8 Spuntino da autostrada. Cracker con decorazione a pneumatico.
*Autobahn snack. Cracker with decoration of tire.*

9 Punto di vendita temporaneo Camper. Compra un paio di scarpe e lascia il tuo messaggio sulla parete. Camper, Milano, 2000.
*Temporary Camper shop. Buy a pair of shoes and leave your message on the wall. Camper, Milano, 2000.*

10 Deodorante Camper. Sistema per ricordare di mettere il deodorante nella scarpa. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Camper Deo. System to remember you have your deo in the shoe. Camper World Walking Ware, La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

11 Tazza per cioccolata calda. Tazza per bere la cioccolata calda “che non sembra mai sporca”, 2000.
*Hot Chocolate cup. “Never look dirty” cup to drink hot chocolate, 2000.*

12 Bicchieri per liquore all’arancia. Sistema di bicchieri che permettono di misurare la quantità di liquido contenuto. Droog Design per Oranienbaum, 1999.
*Orange liqueur glasses. System on glasses that allows you to measure the quantity of liquid inside. Droog Design for Oranienbaum, 1999.*

13 Bustina di tè per pediluvio. Due bustine, visto che abbiamo due piedi. Camper World Walking Ware, La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Tea Bag for feet baths. Two bags because we have two feet. Camper World Walking Ware, La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

14 Piatto di pesce. Fiocchi di pesce in forma di subacqueo. Fish Futures, Galeria $H_2O$, Barcellona, 1998.
*Fish food. Fish food flakes in the shape of frogman. Fish Futures, Galeria $H_2O$, Barcelona, 1998.*

15 Flamp. Lampada al fosforo. Si accende quando la luce si spegne. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1997.
*Flamp. Fosfor lamp. Turns on when light turns off. Galeria $H_2O$ Barcelona, 1997.*

16 Libro *Fish Futures*. Presenta oggetti contemporanei per acquari. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1998.
Fish Futures*, the Book. About comtemporary objects for aquariums. Galeria H2O Barcelona, 1998.*

## Pagine *pages* 86-87

17 Pharma-SPAMT. Sistema alimentare che permette di mangiare respirando. Futur Compost, La Virreina, Barcellona, 1999. Design und Zeit, Kunst Halle Krems, 1999.
*Pharma-SPAMT. System of food that allows you to eat by breathing. Futur Compost, La Virreina, Barcelona, 1999. Design und Zeit, Kunst Halle Krems, 1999.*

18 Sbuccia arance portatile. Droog Design per Oranienbaum, 1999.
*Portable orange peeler. Droog Design for Oranienbaum, 1999.*

19 Taccuino Camper, versione piccola. Taccuino flessibile che permette l’accoppiamento di una penna. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Camper Notebooks, small. Flexible notebook that allows you to carry the pen with. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

20 Utensile da sopravvivenza Camper. Calzascarpe e pettine in un solo oggetto. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Camper survival tool. Shoehorn and comb in one. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcelona, 1999*

21 Pietra Pomez Camper. Pomice dotata di migliore visibilità e migliore presa. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Camper Pomez stone. Pumice with a better visibility and handling. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

22 Catalogo Neutrum Drink, 1999. Bevanda opaca visiva potabile per provare bicchieri, dal punto di vista formale e funzionale. È una bevanda-manichino. Non sa di nulla.
*Neutrum Drink. The catalogue, 1999. It is a drinkable visual opaque drink for testing glasses, form and function. It is a dummy drink. Taste nothing.*

23 La porta di Alice. Specchio portatile di plastica, 1997.
*Alice’s door. Portable plastic mirror, 1997.*

24 Penna commestibile. Si personalizza mangiandola, 1997.
*Eatable pen. Personalizable by eating it, 1997.*

25 Compressa di sale, 1997. Consente di controllare la dose di sale che si assume.
*Salt pill, 1997. Allows you to control the dose of salt you take.*

26 Biglietti da visita recenti. Dato che certi designer pensano che lavorare sul cibo non sia serio (e che non sia design) ho deciso di cambiare la qualifica di ‘designer’ con la parola catalana multitalent [“uomo poliedrico”], 2000.
*Recent business cards. Because some designers think working on food is not serious (and not design). I decided to change from ‘designer’ to the Catalan word multitalent, 2000.*

27 Sapone Camper. Sapone per lavare i piedi e tutto il corpo. Con sistema antiscivolo. Un elemento di legno permette di maneggiare meglio il sapone quando è bagnato. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
*Camper soap. Feet and all the body soap. With antiskid system. A wood element allows better manipulation of the soap once wet. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

28 Utensile per SPAMT. Un utensile per preparare lo SPAMT, lo snack da consumare mentre si naviga in Internet. Presentato alla prima Fabbrica SPAMT. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1997.
*SPAMT tool. A tool to prepare SPAMT, the snack to eat while surfing in Internet. Presented in the first SPAMT Factory. Galeria $H_2O$, Barcelona, 1997.*

29 Utensile per SPAMT/coltello/cucchiaio.
30 Kit SPAMT per ragazzi. Utensili che permettono
31 ai bambini di cuocere da soli il cibo. Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*SPAMT tool/knife/spoon Kid’s SPAMT kit. Children tools for cooking themselves. Galeria $H_2O$, Barcelona, 2000.*

32 Aspirina per bambini, 1997.
*Children aspirin, 1997.*

33 Caramella Oranienbaum. Sistema per favorire il rimboschimento spontaneo degli alberi d’arancio. Droog Design per Oranienbaum, 1999.
*Oranienbaum Candy. System to promote spontaneous replantation of orange trees. Droog Design for Oranienbaum, 1999.*

34 Confezione di pillole energetiche del tutto naturali. Presentate a $H_{2000}O$, Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*Packs of really natural energy pills. Presented in $H_{2000}O$. Galeria $H_2O$ Barcelona, 2000.*

35 *Pfrevolution* (Pain free revolution, “Rivoluzione indolore”), libro inedito. Libro sugli utensili Camper progettati per chi viaggia nelle città. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcellona, 1999.
Pfrevolution *(Pain free revolution) book unpublished. A book about the Camper tools designed for city travellers. Camper World Walking Ware. La Sala Vinçon, Barcelona, 1999.*

36 Sigaretta per il fumo passivo professionale. Presentata a $H_{2000}O$, Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*Cigarette to smoke passively professionally. Presented in $H_{2000}O$. Galeria $H_2O$ Barcelona, 2000.*





## Pagine *pages* 88-89

37 Parete Snack Bar SSK. Sistema per bar in cui si mangiano le pareti. Pannelli commestibili incollati sui muri con Nutella. Performance alla Galleria SSK, Berlino, 1998.
*SSK-Snack Bar Wall. System of bar in which you can eat the walls. Eatable pannels sticked with Nutella on the walls. Performed in SSK Gallery, Berlin, 1998.*

38 Tapas Pasta (cartolina per la mostra alla Sala Vinçon), 1997. Sistema di cottura della pasta che permette di mangiarla con le mani.
*Tapas Pasta (postcard for the exhibit in La Sala Vinçon), 1997. System to cook the pasta that allows you to eat it with your fingers.*

39 Sobre-dosis, 1998. Busta dotata di sistema di dosaggio per ogni sostanza.
*Sobre-Dosis, 1998. Bag with a system to dose any kind of substances.*

40 Cucchiaio per zuppa di pesce, 1997.
*Spoon for fish soup, 1997.*

41 Stecco per raccogliere anche la salsa, 1998.
*Stick to take also sauce with, 1998.*

42 Stecco personale portatile, 1999.
*Portable personal stick, 1999.*

43 Stick a sfera “pa amb tomàquet” (“pane e pomodoro”, tipica bruschetta catalana). Uno stick a sfera con salsa “pa amb tomàquet”, nel caso in cui si sia catalani e ci si stia recando a Madrid. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1997.
*Roll-on “pa amb tomàquet” (the typical Catalan bread with squeezed tomato). Roll-on of “pa amb tomàquet” sauce, in case you are Catalan and you are travelling to Madrid. Galeria $H_2O$, Barcelona, 1997.*

44 Ricettario *SPAMT+Techno Tapas*, 100 esemplari firmati. Un libro di cucina sullo SPAMT e le tecno tapas. Mostra SPAMT, Galeria $H_2O$, Barcellona 1997.
*Koch-buch* SPAMT+Techno-Tapas*, 100 signed. Cooking book about SPAMT and techno-tapas. Exhibition SPAMT. Galeria $H_2O$, Barcelona, 1997.*

45 Libro *Fzodne Menu. DeLuxe fast food Menus for Rechenmaschinenbenutzer, Fast Food for People who are Working on New-Media* [“Fast Food di alta qualità per gli utenti del computer. Ricette veloci per chi lavora con i new media”]. Libro per la mostra allo Schaukasten Oranienburger, Berlino, 1999.
Fzodne Menu *Book.* DeLuxe fast food Menus for Rechenmaschinenbenutzer. Fast Food for People who are Working on New-Media. *Book for the exhibit in Schaukasten Oranienburger, Berlin, 1999.*

46 Fagiolo IBM. Cibo sponsorizzato. Quando il capitalismo si fa natura perché dà nutrimento gratuito.
*IBM bean. Sponsored food. Where Capitalism is the new nature because feed you for free.*

47 Cromachip. Patatina fritta con quattro differenti salse. Da *Fzodne Menu*, 1999.
*Cromachip. Chip with 4 different real sauces. From the* Fzodne Menu*, 1999.*

48 Penna insalatona. Gli utenti della tastiera mangiano le penne. Da *Fzodne Menu*, 1999.
*Big Salad pen. Keyboard users eat the pens. From the* Fzodne Menu*, 1999.*

49 Zucchero e ossa. Sistema consistente in zollette di zucchero contenenti ossa anch’esse di zucchero, 2000.
*Sugar with bones. System that consists in sugar cubes with sugar bones inside, 2000.*

50 Set UVA 2000. Acini portafortuna spagnoli, con pittogramma augurale, 1999.
*2000 UVA set. The Spanish Happy grapes, with engraved wish pictogram, 1999.*

51 Tecno tapas. Snack progettati per adattarsi alle situazioni più eccezionali della vita contemporanea. Per esempio: mangiare sott’acqua, in aereo o alle inaugurazioni delle mostre di design... Galeria $H_2O$, Barcellona, 1997.
*Techno-tapas. Snacks designed to fit the more extreme situations of our contemporary life. For example: eating under water, airplane or design openings... Galeria $H_2O$, Barcelona, 1997.*

52 SPAMT. Acronimo di “és pa amb tomàquet” (“Pane e pomodoro”, tipica bruschetta catalana), primo snack progettato per mangiare navigando in Internet. Galeria $H_2O$, Barcellona, 1997.
*SPAMT. Means “és pa amb tomàquet” (the typical Catalan bread with squeezed tomato), first snack designed to eat while surfing in Internet Galeria $H_2O$, Barcelona, 1997.*

53 SPUNK Acronimo di SPAMT und Ketchup. Pomodoro con pomodoro artificiale. Presentate a $H_{...}O$, Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*SPUNK Means SPAMT und Ketchup. Tomato with artificial tomato. Presented in $H_{...}O$, Galeria $H_2O$, Barcelona, 2000.*

54 Patatina fritta post-it. Patatina adesiva. 2000.
*Post-it chip, a chip you can post it, 2000.*

55 Big pomme. Patatina fritta gigantesca. Da *Fzodne Menu*, 1999.
*Big Pomme. Giant french fries. From the* Fzodne Menu*, 1999.*

56 Tecnosnack per mangiare pesce ai ferri in piedi. Si spreme e si mangia con una mano sola, 2000.
*Techno-Snack to eat grilled fish by standing. Squiz and eat only with one hand, 2000.*

## Pagine *pages* 90-91

57 Snack Oliva atomica. Sistema tridimensionale di tapas. Presentato a $H_{2000}O$, Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*Atomic Olive snack. System of 3d tapas. Presented in $H_{2000}O$. Galeria $H_2O$, Barcelona, 2000.*

58 Ink Shake. Bevanda del sistema di menu liquido, per le città a clima caldo, 1999.
*Ink Shake. One drink of the liquid menu system, for hot clime cities, 1999.*

59 Lecca-lecca che non richiede l’uso delle mani. Un treppiede permette una pausa, 2000.
*Free hands lollypop. A tripod allows you to take a break, 2000.*

60 Bibita Neutrum. Bevanda opaca visiva potabile per provare bicchieri, dal punto di vista formale e funzionale. È una bevanda-manichino. Non sa di nulla. Presentata a $H_{2000}O$, Galeria $H_2O$, Barcellona, 2000.
*Neutrum, the drink. It is a drinkable visual opaque drink for testing glasses, formally and functionally. It is a dummy drink. Taste nothing. Presented in $H_{2000}O$. Galeria $H_2O$. Barcelona, 2000.*

**Questo servizio è stato realizzato da Martí Guixé per questo numero speciale di *Domus* consacrato alla trasversalità. Sono 60 pezzi fotografati su un vassoio della stessa misura di una doppia pagina della rivista, e riprodotti in scala reale 1:1. Sono tutti oggetti disegnati da lui, prototipi, in produzione, in autoproduzione o inediti creati per questo articolo.**

***This feature has been prepared by Martí Guixé for this special issue of* Domus *devoted to the subject of transversality. It shows 60 items photographed on a tray, having the same measurements as a double page of the magazine, and reproduced on the real scale of 1:1. They are all objects designed by him, being prototypes in production, self-production or specially created for this article.***

DesignRAW

Testo di Laura Bossi
Fotografie di Ramak Fazel

# La macchina *Dialogs*

Progetto: Tadeo Toulis, Fadhly Bey, Markus Diebel, Rico Zörkendörfer, Pontus Wahlgren, Pierre-Yves Dubois, Nicolas Denhez, Roman Gebhard

*Text by Laura Bossi*
*Photographs by Ramak Fazel*

# Dialogs *machine*

*Project: Tadeo Toulis, Fadhly Bey, Markus Diebel, Rico Zörkendörfer, Pontus Wahlgren, Pierre-Yves Dubois, Nicolas Denhez, Roman Gebhard*

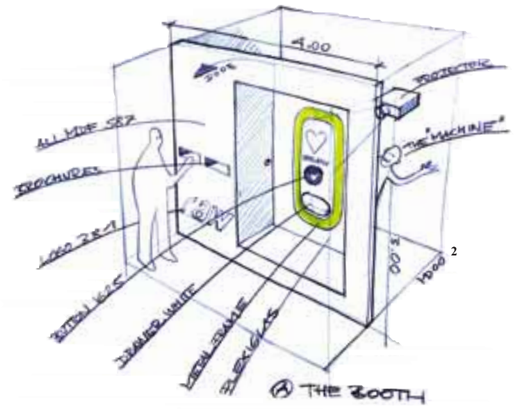
**Lavorano nell'ambito** del design istituzionale, di giorno producono progetti di alta tecnologia destinati a essere trasformati in realtà nelle aziende della Silicon Valley, si muovono con agilità tra dati di mercato e processi di marketing; ma di notte mutano pelle e si liberano dai legacci del quotidiano. Sono otto giovani designer di età compresa tra ventisette e trentadue anni che, sotto la sigla DesignRAW, hanno deciso di capovolgere lo stato delle cose e sono passati da una progettualità fatta di oggetti di normale utilizzo a qualcosa di più astratto e legato unicamente alla leggerezza ironica del pensiero. Hanno progettato a tavolino l'interpretazione di tredici grandi principi (sinergia, fede, equilibrio, indipendenza, destino, gioia, metamorfosi, idolatria, polarità, armonia, creazione, golosità, consumismo) per poi distribuirli gratuitamente al pubblico del Salone Satellite sotto forma di souvenir.
E per ricordare che San Francisco è la patria del design applicato alla strumentazione tecnologica avanzata, DesignRAW ha inventato un oracolo moderno, la Sibilla Cumana del design, che sotto forma di una grande macchina può essere azionata dal visitatore curioso. Si parla di curiosità perché questo distributore di idee, immaginato nella più pura tradizione statunitense come un baracchino per la vendita di gadget o gelati, trasmette su uno schermo centrale i tredici concetti in sequenza lasciando alla persona la facoltà di spingere un tasto rotondo che mette in funzione il meccanismo in relazione al principio selezionato. La poesia sta nell'immaginarsi un processo apparentemente composto da diverse fasi di lavorazione che si risolvono nella produzione di una risposta 'imbustata' o, per meglio dire, messa sottovuoto tra due fogli di plastica per conservare i cibi, un souvenir che un cassetto in uscita offre al richiedente. In verità, il ciclo produttivo è molto più semplice (nel retro una persona infila un oggetto nel contenitore e lo spinge verso l'esterno) e tutti questi elementi sono stati immaginati secondo criteri di estrema economicità e realizzati dal gruppo. Dettagli di percorso da considerare di irrilevante importanza.
Per DesignRAW è invece rilevante che le aspettative del visitatore possono non corrispondere all'oggetto ottenuto e, a loro volta, mettere in azione un secondo meccanismo, un dialogo immaginario tra oggetto e persona ("Ci deve essere un errore… Questo non è quello che ho chiesto… Aspetta, che cosa strana, questo oggetto mi sta parlando"). Contro la realtà di un grande Salone dove tutti sono a caccia del produttore in grado di trasformare in realtà i sogni, il gruppo californiano gioca invece sul "disaccordo che si viene a creare tra ciò che l'individuo ha selezionato e ciò che ha ricevuto". Questi oggetti chiusi in una busta trasparente per renderli simili e rigorosamente contrassegnati dall'etichetta "Made in USA" raccontano di storie personali abbozzate per appunti e come cose simili nell'essenza possano essere percepite da diversi punti di vista. Del resto, in Giappone i bastoncini non sono altro che coltello e forchetta e l'armonia per DesignRAW sta nella loro unione.
Finora la controparte in gioco è stata un pubblico preparato alla novità e poco ingenuo, la folla dei saloni milanesi del design, ma in futuro l'installazione *Dialogs* si sposterà in un luogo di forte frequentazione e vissuto dai pendolari: l'atrio della stazione ferroviaria di San Francisco. Accanto ai distributori di biglietti e gelati, appunto.

**1** Da sinistra a destra: l'installazione *Dialogs* al Salone Satellite di Milano.
**2** Schizzo concettuale della 'macchina' creata dal gruppo californiano DesignRAW. Il progetto è un'ironica interpretazione del design applicato alla tecnologia avanzata.

*1 From left to right:* Dialogs *installation at Milan's Salone Satellite.*
*2 Conceptual sketch of the 'machine' created by DesignRAW, a group from California. The design is an ironical interpretation of design applied to avanced technology.*








***By day they work*** *in the field of institutional design, producing highly-technological objects destined to become reality in the factories of Silicon Valley. Here, they nimbly navigate between market data and marketing processes. But at night, they change skin and shed the constraints of their daily lives.*
*They are eight young designers ranging in age from 27 to 32 years old who, under the trade name of DesignRAW, have decided to do things differently and go from designing objects for normal use to something more abstract and uniquely akin to the light irony of thought. For the Salone Satellite they designed interpretations of thirteen great principles (synergy, faith, equilibrium, independence, destiny, joy, metamorphosis, idolatry, polarity, harmony, creation, greed, consumerism) and give them away as souvenirs to the public visiting the fair.*
*As a reminder that San Francisco is the home of design applied to technologically advanced devices, DesignRAW invented a modern oracle, a Cumaean Sybil of design in the form of a great big machine, that can be activated by the curious visitor. Curiosity is used here because this distributor of ideas, fashioned in the guise of a vending machine for the sale of gadgets or ice cream, projects the thirteen above-mentioned concepts in a sequence onto a central screen.*
*The visitors can then press a button and activate a certain mechanism depending on the principle selected. Imagine a process that seems to be composed of different stages of work and results in the production of a 'packaged' response, vacuum-packed in a plastic wrapper like those used to preserve foods, of souvenirs offered upon request at a booth near the exit.*
*While in reality, the production cycle is much simpler: someone stands behind the machine, puts an object into a bag and pushes it out. That all these elements were designed on a very limited budget and made by the group. But these are details and therefore of minor importance.*
*What is, however, important for DesignRAW is the possibility that the expectations of visitors may not be satisfied by the objects they get thus setting in motion a second mechanism or imaginary dialogue between the object and the person ("There must be a mistake... This is not what I had asked for... Wait, how strange, this object is speaking to me").*
*In contrast to what actually takes place at the big design fairs where people are looking for manufacturers to transform their dreams into reality, the group from California is playing with "the contrast created by that which the individual selects and that which he or she actually receives". These objects, which are sealed in transparent bags that make them all alike and are rigorously marked with the label "Made in the USA", tell personal stories, outlined in note form and, as things that are in essence basically similar, can be seen in different ways. Moreover, chopsticks in Japan are actually forks and knives and the harmony for DesignRAW lies in their unity.*
*Up to now, the other party in the game has been the visitors of the design fairs in Milan, a very sophisticated public who is quite used to novelty. In the future,* Dialogs *will be installed in the atrium of the San Francisco train station, right next to the vending machines selling tickets and ice cream, a place in which a lot of people pass and commuters wait.*

## Nessuna domanda. Nessun moralismo

Da che cosa è motivato il design? Da che cosa siamo motivati noi? Che cosa ci dicono gli oggetti? L'oggetto di design ci racconta la stessa storia dell'oggetto anonimo?

Se gli oggetti potessero parlare, ci piacerebbe quello che direbbero? Ci loderebbero? Ci adulerebbero? Ci guiderebbero? Ci sgriderebbero?

Gli oggetti qui presentati sono oggetti 'indicativi'. Piccole vignette che con la loro presenza cercano di dirci qualcosa, di darci indicazioni. Il dialogo comincia in modo quasi inavvertibile. Conosciamo lo schema: scegliamo quello che vogliamo e le macchine ce lo danno.

Ma… questo che cos'è? Questo non è ciò che ho chiesto. Ci dev'essere un errore. Si chiamino i tecnici. Si chiamino gli ingegneri. Questo non è ciò che voglio!
Ma aspetta… Che strano, questo oggetto mi sta parlando. Riesci a sentirlo? Riesci a sentire quel mormorio?

Che cosa sta dicendo?

Beh, questo dipende da te e dall'oggetto e dal modo in cui lo accogli.

## *No questions. No moralizing.*

*What motivates design? What motivates us? What do objects tell us? Does the designed object tell the same history as the anonymous object?*

*If objects could speak, would we like what we hear? Would they compliment us? Flatter us? Or would they guide us? Or would they chastise us?*

*The objects presented here are reflective. Little vignettes seeking to inform us by their very presence. The dialog starts inconspicuously enough, we know the pattern: select what it is we want and the machines gives it to us.*

*But, aha – what's this? This is not what I asked for? There must be some mystake. Someone call the technicians. Call the engineers. This is not what I want!*

*But wait – how odd, this object is talking to me. Can you hear that? Can you hear that murmur?*

*What is it saying?*

*Well, that depends on you and the object you receive.*

1

## Polarità

**(confezione di ketchup e spaghetti)**
**L'oggetto 'polarità' combina due opposte posizioni/punti di vista, che tuttavia, a quanto pare, continuano a funzionare bene insieme. Quali sono i vostri lati contrastanti?**

## *Polarity*

***(package of tomato ketchup and spaghetti)***
***The 'polarity' object combines two contrary positions/viewpoints, which somehow still seem to work together. What are your opposing sides?***

## Gioia

**(dolcino alla cioccolata)**
**Rinascita dell'ora del tè. Appendete il voluttuoso biscotto-caramella-cioccolata e godetevi una pausa in questo mondo pieno di stress.**

## *Joy*

***(chocolate treat)***
***Rebirth of the tea time treat. Hang the payful chocolate-candy-cookie and enjoy a break in a stressful world.***

## Idolatria

**(sapone iconico)**
**30% di sapone, 70% di archetipo: rompe la barriera fra 'pulizia' e 'sporcizia'.**

## *Idolatry*

***(iconic soap)***
***30% soap, 70% archetype, it breaks the barrier between 'clean' and 'dirty'.***

## Consumismo

**(raschietto per carte di credito)**
**Il mezzo: stirene, magnete, carta vetrata da 80. Istruzioni: applicate i vostri termini e le vostre condizioni!**

## *Consumerism*

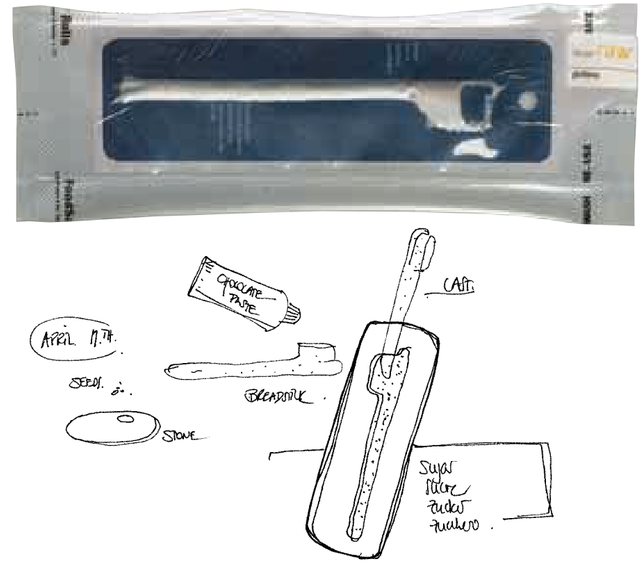
***(credit card eraser)***
***Medium: styrene, magnet, 80 grade sandpaper. Description: apply your terms and conditions!***

## Fede

**(specchio satinato con croce)**
**Il mezzo: uno specchio satinato e del velcro. Non credete a tutto quello che vedete, ma credete in quello che vedete osservando questo oggetto.**

## *Faith*

***(frosted mirror with cross)***
***Medium: frosted mirror and velcro. Don't believe everything you see, but believe in what you see when looking at this object.***




## Ghiottoneria

**(spazzolino da denti di zucchero)**
**Il mezzo: zucchero. Lo zucchero, elemento rappresentativo della 'ghiottoneria' della società. Lo spazzolino da denti, simbolo dell'igiene e della necessità. Accoppiando questi due elementi si ottiene l'oggetto 'ghiottoneria', che personifica l'evidente assurdità dell'iperconsumismo di oggi.**

## *Gluttony*

***(sugar toothbrush)***
***Medium: sugar. Sugar, a representative element of society's 'gluttony'. The toothbrush, a symbol of hygiene and necessity. By pairing the two elements, the 'gluttony' object personifies the apparent absurdity of today's over consumption.***

## Equilibrio

**(pillola di vitamine)**
**Un salto indietro alla vostra infanzia e alle collane di caramelle – quando siete giù, masticate la vostra pillola di vitamine!**

## *Balance*

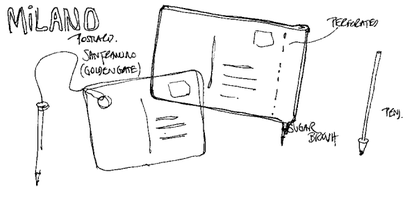
***(vitamin pill)***
***Back to your childhood and candy-necklaces, when you are down, chew your vitamin pill!***

## Destino

**(biscotto della fortuna traslucido)**
**L'oggetto 'destino' possiede 0% di calorie, 100% di sorte, 50% di gratificazione garantite. Lasciate che questo biscotto privo di briciole vi ricordi chi ha la responsabilità del vostro futuro e prendete in pugno il vostro destino senza ingrassare!**

## *Destiny*

***(translucent fortune cookie)***
***The 'destiny' object has 0% calories, 100% your fortune, 50% satisfaction guaranteed. Let this crum free cookie remind you who is in charge of your future and take control over your destiny without gaining weight!***




## Indipendenza

**(candela fusa)**
**È piccolo e portatile, e quindi potete portare questo oggetto dovunque quando viaggiate. Il fondersi della candela, dello stoppino e del fiammifero in un unico insieme lo rende autosufficiente e sempre pronto. L'oggetto 'indipendenza' è come una mente agile: ovunque si trovi, è capace di creare qualcosa.**

## *Independence*

***(fused candle)***
***Small and portable you can take the object anywhere you travel. The fusing of candle, wick and match into one item makes the object self-sufficient and always ready. The 'independence' object is like an agile mind: wherever it finds itself, it can create something.***

## Metamorfosi

**(cartolina con penna incorporata)**
**Il mezzo: cartolina & penna. L'oggetto 'metamorfosi' consiste di due pezzi che diventano inutili quando sono uniti. La cartolina non può essere impostata con una penna attaccata e la penna non può scrivere con una cartolina attaccata. Separandole, diventano oggetti singolarmente funzionanti.**

## *Metamorphosis*

***(postcard with integrated pen)***
***Medium: postcard & pen. The 'metamorphosis' object is two items made useless when joined. The postcard can't be mailed with a pen attached and the pen can't write with a postcard attached. By tearing them apart they become individually functioning objects.***

## Creazione

**(kit per sedia di legno del futuro)**
**Il mezzo: seme, terra e acqua. Questo pacco 'creazione' comprende i principi essenziali del progetto di una sedia di legno. Piantate la futura sedia oggi e godetevi la vostra creazione "fatta in casa" (tempo minimo di costruzione: dieci anni).**

## *Creation*

***(future wooden chair kit)***
***Medium: seed, earth and water. This 'creation' pack includes the fundamentals of a wooden chair design. Plant the future chair today and enjoy your 'homegrown' creation! (minimun building time 10 yers).***

## Sinergia

**(bustina di tè con cubetto di zucchero)**
**L'oggetto 'sinergia' si forma legando un cubetto di zucchero a una normale bustina di tè. Insieme, questi due oggetti comuni prendono una dimensione non comune: 1+1 = 3**

## *Synergy*

***(tea bags with sugar cube)***
***The 'synergy' object is formed by tethering a sugar cube to a common tea bag. Together the common objects takes on an uncommon dimension: 1+1 = 3***

## Armonia

**(bastoncini cinesi e posate di plastica legati da nastri di gomma)**
**L'oggetto 'armonia' nasce dal collegamento in parallelo di due soluzioni culturali: una è rappresentata dai bastoncini orientali, l'altra dalle posate occidentali. Due soluzioni per lo stesso problema, modellate dal contesto culturale.**

## *Harmony*

***(chopsticks and plastic dinnerware bound by rubber bands)***
***The 'harmony' object originates from the parallel of cultural solutions represented by chopsticks and western tableware. Two solutions to the same problem shaped by cultural context.***

Adbusters

Testo di Rick Poynor

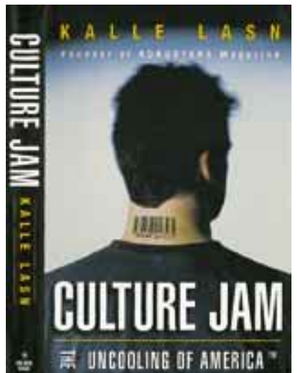
# Guerriglia nell'era dell'informazione

*Text by Rick Poynor*

# *Guerrilla warfare in the age of information*

**... Dice Robert Venturi che "tutto è pubblicità". Anche l'antipubblicità è pubblicità a scopo non commerciale, anzi, nel caso di *Adbusters* contro la pubblicità stessa. Ha ragione il gruppo redazionale quando afferma che il luogo della battaglia tra pubblicità e antipubblicità è, per le ragioni suddette, il mondo dei media. Oggi sappiamo, purtroppo, che più della qualità del prodotto conta la sua immagine, il suo plusvalore. È qui che la mediatizzazione dei prodotti si fa in sé pubblicità. Per far prevalere il contrario gli autori di *Adbusters* sono costretti a rifugiarsi sull'"isola dell'etica" per passare al contrattacco nella speranza di dare un'occasione di successo al "marketing sociale", nuova disciplina che dovrebbe tener maggiore conto dei bisogni reali. La trasversalità qui è la volontà di aprirsi alla domanda ma non più esclusivamente a partire da una visione del mondo degli affari...**

***... Robert Venturi says that "everything is advertising". Even anti-advertising is advertising for non-commercial purposes. Indeed, in the case of* Adbusters*, against advertising itself. The publishing group is right when it affirms that the battlefield between advertising and anti-advertising is, for the reasons just mentioned, the world of media. Today we know, alas, that what counts is not so much the quality of a product as its image, its plus-value. It is here that the mediatization of products becomes in itself a form of advertising. To bring about the opposite, the authors of* Adbusters *are compelled to take refuge on the "island of ethics" before counter-attacking in the hope of finding an opportunity to promote "social marketing" as a new discipline that should take real needs into better account. The transversality here lies in the will to accept demand, but no longer solely on the basis of the world viewed as business...***




**La rivista canadese** *Adbusters* si è fatta un nome prendendo in giro, con tono pungente e satirico, alcune delle marche più potenti del mondo. Messa a confronto con le marche Marlboro, Absolut e Calvin Klein, la pubblicazione di Vancouver e l'editore Media Foundation non sono altro che moscerini ma, non per questo, risultano meno irritanti mentre ronzano attorno alle potenti imprese e tentano di pungerle di tanto in tanto. Nell'ultima decade, *Adbusters* ha diffuso il suo caratteristico marchio di dissenso così efficacemente da indurre alcuni critici a suggerire che fosse diventata pericolosamente simile ai suoi bersagli aziendali. Ciò che distingue la rivista *Adbusters* da altri gruppi di contestazione è il suo impegno a favore della comunicazione visiva. "Penso che il design sia fondamentale", dice l'editore e fondatore Kalle Lasn. "I movimenti politici del passato, e le riviste politiche in particolare, hanno soprattutto fatto affidamento al testo per diffondere le loro idee. Penso che oggi questo non funzioni più, perciò saremo il primo movimento lanciato dagli sketch pubblicitari in televisione, dalla pubblicità su riviste e giornali e dall'uso di tabelloni pubblicitari e di altri mezzi più orientati verso l'immagine". L'incitazione di Lasn e dei suoi colleghi a questa nuova militanza nell'epoca dell'informazione viene chiamata "culture jamming", un termine coniato per primo nel 1984 da Negativland, il gruppo americano di audiocollage, e rilanciato all'inizio degli anni Novanta dal critico culturale Mark Dery nel suo importantissimo pamphlet intitolato *Culture Jamming: Hacking, Slashing, and Sniping in the Empire of Signs*, poi trasformatosi nella proposta di Umberto Eco per una guerriglia semiotica. Lo scopo dichiarato di *Adbusters* è quello di "far crollare le strutture del potere esistenti" e sono convinti che il mondo dei media sia il luogo dove intraprendere questa battaglia. Secondo loro, questa è una politica che va oltre la sinistra o la destra ed è il successore naturale dei movimenti di protesta precedenti che erano impegnati nella lotta per i diritti civili, per il femminismo e per l'ambiente. Essi chiedono alle stazioni televisive nordamericane lo spazio e il tempo per trasmettere le loro campagne di marketing sociale e i loro "anti-spot pubblicitari" di trenta secondi nei quali denunciano l'industria della moda, l'eccessivo consumismo, l'inquinamento e le automobili. Quando le loro richieste di accesso vengono respinte dai dirigenti delle reti televisive, che sono preoccupati di spaventare gli acquirenti di pubblicità sui loro canali, quelli di *Adbusters* sono disposti a intraprendere costosissime battaglie legali per mostrare al pubblico che le reti sono tutt'altro che 'libere'. All'epicentro di questa operazione troviamo la rivista stessa. Negli ultimi due anni, *Adbusters* ha assunto una nuova importanza visiva sotto la direzione grafica di Chris Dixon. Dixon adopera un impaginato che risulta sempre attraente e riesce a ottenere un equilibrio tra la ricerca di un effetto viscerale e il bisogno di far leggere la gente. Ispirato alla strategia situazionale del détournement, *Adbusters* ha organizzato dei finti concorsi pubblicitari, basati su parodie di campagne pubblicitarie molto famose, nei quali incoraggia i lettori a uscire di casa e trasformare i tabelloni pubblicitari esistenti per sovvertire i loro messaggi aziendali. Lasn chiama questa operazione una specie di "jujitsu dell'immagine", avente come scopo quello di usare la forza e lo slancio del nemico contro lui stesso. In questo modo ha scoperto l'esistenza di un vasto gruppo clandestino di designer e di pubblicitari che era ben felice di aiutare la causa di *Adbusters* contribuendo anonimamente con le proprie capacità professionali. Per aiutare a finanziare le attività militanti, *Adbusters* produce cartoline postali, manifesti, calendari, magliette e video, un vero fiume di prodotti contro il consumismo (l'ultimo fra questi è il libro di Lasn intitolato *Culture Jam*) che continua a suscitare critiche. Come scrive un lettore: "State usando il linguaggio della dittatura (commerciale) per promuovere apparentemente 'forme di comunicazione più democratiche'. Ma invece è tutta una semplice montatura pubblicitaria". Lasn si dice sorpreso di fronte a tali proteste. Dice di non essere mai stato a favore di un mondo nel quale non si acquisti nulla e nulla venga reclamizzato. "Non ho niente contro il consumismo, o contro il giro di affari di quattrocentocinquanta miliardi di dollari dell'industria mondiale della pubblicità, se ai marketer sociali come me viene data la possibilità di fare parte del gioco. Io voglio un mondo nel quale i marketer di prodotti e i marketer sociali possano coesistere e confrontarsi su un piano paritario in modo da vedere chi ha le idee migliori". Per poter creare questo "libero mercato di idee" le aziende devono essere messe al loro posto. Lasn è convinto che le conseguenze di una simile gara, condotta da cittadini ai quali siano conferiti pieni poteri, porterebbero a dei cambiamenti culturali profondi.

*Adbusters* promuove anche campagne come quella della Settimana della TV spenta ("TV Turnoff Week") o della Giornata senza acquisti ("Buy Nothing Day"), una moratoria di ventiquattro ore sulle compere consumistiche celebrata nel 1999 da gruppi militanti di trenta Paesi, dal Brasile alla Corea del Sud. L'anno scorso, Lasn e Dixon hanno formato un'alleanza con cinque riviste di design pubblicate negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e nei Paesi Bassi per coeditare *First Things First 2000*, un aggiornamento del breve manifesto pubblicato per la prima volta nel 1964, agli inizi del boom consumistico del dopoguerra. Sottoscritto da trentatré designer e addetti al settore delle comunicazioni visive – tra i quali figuro anch'io – può essere considerato una delle denunce più aggressive e provocatorie effettuate finora da *Adbusters* contro il ruolo svolto dalla grafica e dalla pubblicità nella creazione e legittimazione di "un ambiente mentale talmente saturo di messaggi commerciali da cambiare il modo stesso con il quale i cittadini-consumatori parlano, sentono, reagiscono e interagiscono". Alle sei riviste sono arrivate numerosissime lettere, sia a favore che contro l'iniziativa, e *First Things First* è stato poi ripubblicato in riviste di design in Europa e in Giappone. Il manifesto è stato subito accettato da insegnanti e studenti e usato per vari dibattiti e progetti. Lasn ha fatto seguito a ciò dando l'incarico al designer tipografico britannico Jon Barnbrook di creare, per la conferenza organizzata l'anno scorso a Las Vegas dall'American Institute of Graphic Arts, un tabellone pubblicitario di circa 15 metri di lunghezza con la didascalia: Designer… state lon-

## LA RIVISTA *THE MAGAZINE*

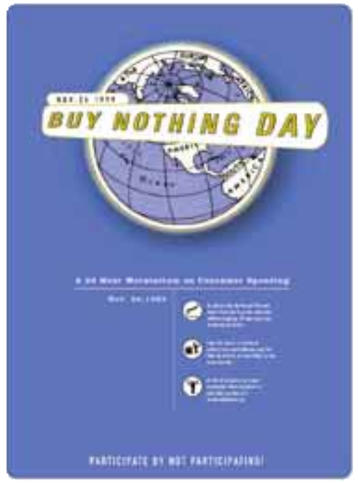
Nelle pagine precedenti:
a sinistra, copertina del libro di Kalle Lasn, *Culture Jam. Uncooling of America™*.
A destra, serie di copertine della rivista *Adbusters* con al centro in'illustrazione di James Victore.

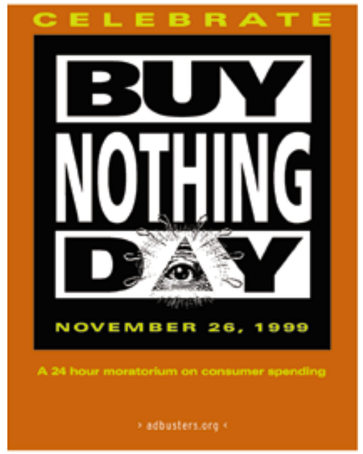
*Previous pages: on the left cover of the book* , Culture Jam. Uncooling of America™ *by Kalle Lasn. On the right, series of covers of the magazine* Adbusters *and in the centre an illustration by James Victore.*

tani dalle aziende che vi chiedono di mentire per loro – una citazione di Tibor Kalman. La sfacciata imitazione realizzata da Barnbrook delle varie megamarche internazionali e riconosciute dal pubblico nonostante il riferimento indiretto è stata presentata fra le pubblicità normali e i neon pulsanti. Quale e quanto sia l'effetto sul pubblico di azioni di jamming come questa rimane una questione controversa. Forse coloro che operano azioni di culture jamming attribuiscono a volte troppa importanza alla pubblicità e, di consequenza, sopravvalutano l'impatto dei loro interventi. "La rivista è dotata di un senso di umorismo penetrante, ma le aggressioni contro la nicotina, l'alcool e i fast food possono sembrare ripetitive e ovvie" commenta la giornalista canadese Naomi Klein nel suo libro *No Logo*, uno studio esauriente sulle "marche prepotenti" che sottoscrive molti dei punti di vista di Lasn. Ma laddove Lasn crede che un improvviso momento di dissonanza cognitiva di una réclame di rottura effettuata da uno dei suoi anti-spot possa infrangere la catalessi consumistica dello spettatore, la Klein sostiene invece che noi per cultura sembriamo capaci di assorbire dalla televisione una quantità smisurata di dissonanza cognitiva. Inoltre, per complicare ulteriormente le cose, la cultura consumistica sembra essersi messa in pari. Oggi, tutti i pubblicitari fanno in modo di leggere *Adbusters*. La Klein ritiene che le stesse pubblicità siano sempre di più "pre-jammed". La Nike usa degli slogan come: "I am not/A target market/I am an athlete" (io non sono/ un bersaglio di mercato/ sono un atleta); la Sprite ci informa che "L'immagine non è tutto" e la Diesel tenta di non ridere mentre dichiara che "Shopping è il senso della vita". Weiden & Kennedy, una delle aziende pubblicitarie americane più di moda, non ha visto contraddizione alcuna nel chiedere a Negativland – i primi operatori di culture jamming – di creare la colonna sonora per uno spot della birra Miller (loro invece si sono rifiutati).
Il modo svergognato con il quale il mondo della pubblicità svaluta le qualità e ricicla le iniziative dei suoi oppositori è una perfetta illustrazione di come il mondo commerciale agisca da canale di comunicazione dall'alto verso il basso, che è il contrario di un modo reciprocamente democratico e reale. Per *Adbusters*, il pubblico diritto allo scambio di idee attraverso i diversi mezzi di comunicazione è la lotta definitiva dell'epoca dell'informazione.

---

***The Canadian magazine*** Adbusters *made its name by poking sharp, satirical fun at some of the world's mightiest brands. Compared to Marlboro, Absolut or Calvin Klein, the Vancouver publication and its publisher, the Media Foundation, ranks not much bigger than a gnat. That doesn't make it any less irritating, though, as it buzzes around these mighty enterprises and attempts the occasional bite. Over the last decade,* Adbusters *has done such good job of broadcasting its own brand of dissent that some critics suggest it has come perilously close to seeming no different in essence from its corporate targets. What makes* Adbusters *stand out among protest groups is its commitment to visual communication. "I think design is all-important", says founding editor Kalle Lasn. "Political movements in the past, especially political magazines, have relied heavily on text to spread their ideas. In our current age, I think that just simply doesn't work, so we are going to be the first activist movement to be launched by print ads and TV spots, by putting up billboards and by this more image-oriented thrust". Lasn and co's rallying cry for this new brand of activism for the information age is "culture jamming". The term was coined in 1984 by the American audio-collage band Negativland and given a further boost in the early 1990s by cultural critic Mark Dery's seminal pamphlet* Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs, *which developed Umberto Eco's proposal for a guerrilla semiotics.* Adbusters*' stated aim is no less than to "topple existing power structures" and they believe that the media is the territory on which battle must be waged. As they describe it, this is a politics beyond left and right, the natural successor to earlier protest movements committed to civil rights, feminism and the environment. They demand access to North American TV stations for their social marketing campaigns and 30-second 'uncommercials' blasting the fashion industry, over-consumption, pollution and the car. When airtime is refused by TV moguls alarmed that it will scare away their advertisers, they are prepared to fight costly legal battles to show the public that the airwaves are anything but 'free'. At the hub of this operation is the magazine itself. In the last two years, under the art direction of Chris Dixon, it has gained a new visual authority. Dixon's layouts are precisely crafted but always inviting, balancing the desire for visceral impact with the need to get people reading. Inspired by the Situationist strategy of détournement,* Adbusters *organised spoof ad contests, based on parodies of well-known ad campaigns, and encouraged readers to go out and modify existing billboards to subvert their corporate messages. Lasn described this as a kind of "jujitsu of the image"; the aim was to use the enemy's strength and momentum against itself. In the process, he says, they discovered an underground of disillusioned designers and advertising people who were happy to contribute their skills anonymously to the* Adbusters *cause. To help maintain its fighting fund,* Adbusters *produced postcards, posters, calendars, T-shirts and videos, and this flow of anti-consumer commodities (the latest is Lasn's book* Culture Jam*) continues to draw flak. "You're using the language of (commercial) dictatorship to supposedly promote 'more democratic forms of communication'" wrote one reader. "But it's all hype, hype, hype". Lasn professes surprise at these complaints. He says he has never advocated a world in which people don't buy anything or advertise. "I don't have a problem with consumption, or with the $450 billion worldwide advertising industry, as long as social marketers like me are allowed a piece of the action. I want a world in which product marketers and social marketers coexist and duke it out on a level playing field to see who has the better ideas". To create this "free marketplace of ideas" the corporations must be put in their place. Lasn believes that the consequences of such a contest, conducted by fully empowered citizens, would lead to profound cultural change.* Adbusters *also puts its weight behind campaigns such as "TV Turnoff Week" and "Buy Nothing Day", a 24-hour moratorium on consumer spending celebrated in 1999 by activists in 30 countries, from Brazil to South Korea. Last year, Lasn and Dixon formed an alliance with five design magazines, in North America, Britain and The Netherlands, to co-publish* First Things First 2000*, a timely update of a short manifesto first issued in 1964, at the start of the post-war consumer boom. Signed by 33 designers and visual communicators – I'm one of them – it is* Adbusters*' most provocative assault to date on the role that graphic design and advertising play in helping to construct and legitimate a "mental environment so saturated with commercial messages that it is changing the very way citizen-consumers speak, feel, respond, and interact". The six magazines received scores of letters, both for and against, and* First Things First *was reprinted in design publications in Europe and Japan. The manifesto has been seized on by teachers and students for projects and debate, and several hundred people have added their names to it on the* Adbusters *website. For last year's huge American Institute of Graphic Arts conference, held in Las Vegas, Lasn followed up by commissioning British typographer Jon Barnbrook to create a 48-foot billboard bearing the legend: Designers... stay away from corporations that want you to lie for them – a quote from the late Tibor Kalman. Barnbrook's brazen, spot-the-reference take-off of assorted global megabrands was displayed on the strip among the pulsing neon and regular ads. How much effect 'jams' like this can have on viewers remains a moot point. There are times, perhaps, when the culture jammers attribute too much power to advertising and consequently overestimate the impact of their own interventions. "The magazine is capable of lacerating wit, but its attacks on nicotine, alcohol and fast-food joints can be repetitive and obvious", notes Canadian journalist Naomi Klein in her book* No Logo*, a monumental study of the "brand bullies", which endorses many of Lasn's views. But where Lasn believes that a sudden moment of cognitive dissonance in an adbreak, from one of his uncommercials, could shatter the viewer's consumer trance, Klein argues that, on the contrary, we seem, as a culture, to be able to absorb any amount of cognitive dissonance on TV.*
*To make matters worse, consumer culture has caught up. These days, ad people make a point of reading* Adbusters*. Increasingly, Klein suggests, the ads themselves are "pre-jammed". Nike uses the slogan "I am not/A target market/I am an athlete"; Sprite informs us that "Image is nothing"; and Diesel declares, struggling to keep a straight face, "Shopping is the meaning of life". Weiden & Kennedy, the ultra-hip American ad agency, saw no contradiction in asking Negativland – the original culture jammers – to create the soundtrack for a Miller beer commercial (they said no). Advertising's shameless asset-stripping and recycling of its opponents' interventions perfectly illustrates how commercial culture operates as a "top down" channel of communication that is the opposite of real, two-way democracy. For* Adbusters*, the public's right to exchange ideas through all forms of media is the defining struggle of the information age.*




### BUY NOTHING DAY
### (GIORNATA SENZA ACQUISTI)

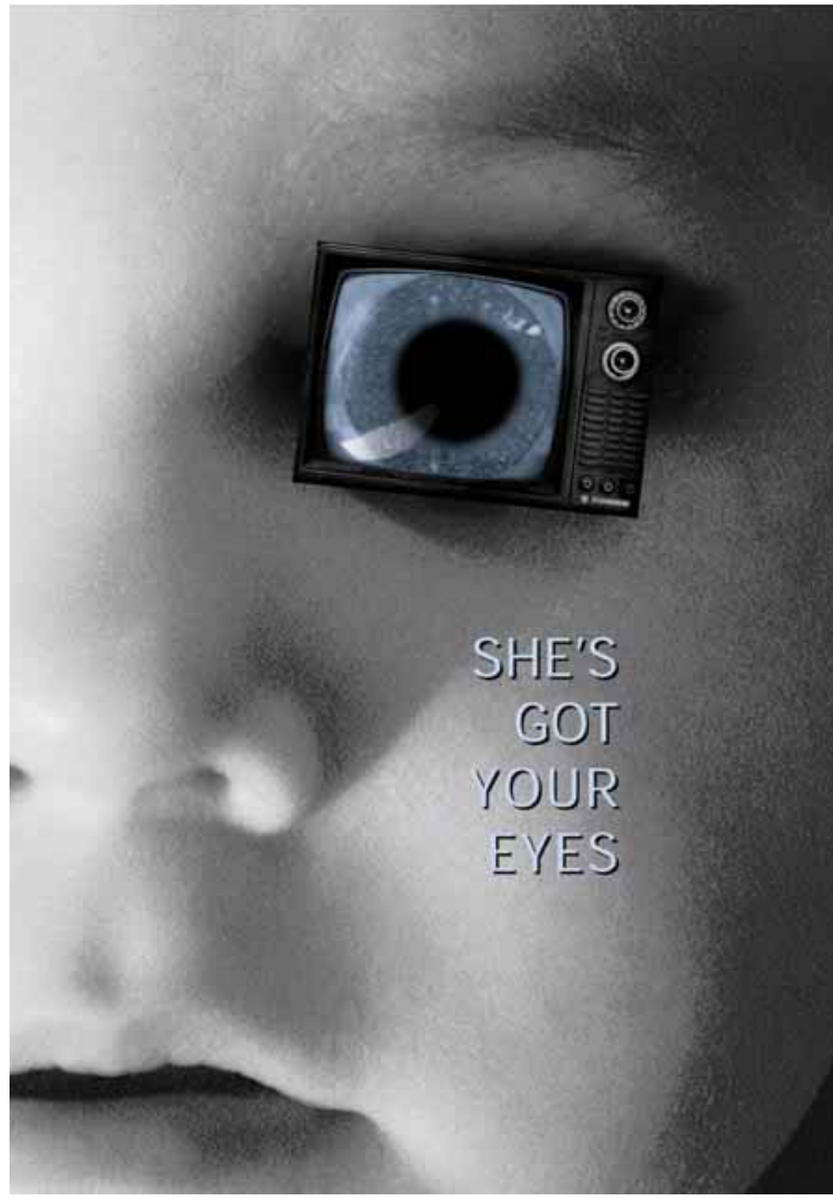
**"La nostra cultura consumistica è fuori controllo. Una volta si comprava quel che serviva, punto e basta. Oggi compriamo per altre ragioni: per fare impressione sugli altri, per riempire un vuoto, per ammazzare il tempo. Il 20 per cento della popolazione terrestre utilizza da solo l'80 per cento delle risorse naturali. L'eccesso di consumi sta uccidendo i pianeta. Il BUY NOTHING DAY ci costringe a pensare all'imperativo "Compra fino allo sfinimento" e ai suoi effetti sul resto del mondo. Con il Buy Nothing Day metti alla prova il tuo potere di consumatore per cambiare l'ambiente economico. I consumi dei nordamericani in media sono superiori cinque volte a quelli dei messicani, dieci volte a quelli dei cinesi. E trenta volte a quelli degli indiani. Siamo i più voraci consumatori del mondo. Un mondo che rischia di morire a causa di come viviamo noi nordamericani. Dagli tregua!".**

***"Our consumer culture is out of control. Once, we shopped to buy what we needed, period. Now we shop for other reasons: to impress each other, to fill a void, to kill time. A mere 20% of the earth's population uses 80% of its natural resources. Our overconsumption is killing the planet. BUY NOTHING DAY forces us to think about the "shop-till-you-drop" imperative and its effects on the rest of the world. On Buy Nothing Day relish your power as a consumer to change the economic environment. The average North American consumes five times more than a Mexican, ten times more than a Chinese person, and thirty times more than a person from India. We are the most voracious consumers in the world. A world that could die because of the way we North Americans live. Give it a rest!".***

### *TV TURNOFF WEEK*
### (SETTIMANA DEL TELEVISORE SPENTO)

**"Ogni anno, tra il 22 e il 28 di aprile, milioni di persone lasciano spento il loro televisore per una settimana e si fermano a riflettere su chi sta cercando di influenzare il loro modo di pensare.**

***"Every year, between April 22 to 28th, millions leave their screens blank for one week and consider who's been shaping the way they think".***



# MANIFESTO FIRST THINGS FIRST 2000

**I sottoscritti grafici, direttori artistici e operatori visivi, sono cresciuti in un mondo nel quale le tecniche e l'apparato della pubblicità sono stati sistematicamente presentati come il modo più lucrativo, efficace e desiderabile di usare il nostro talento. Molti insegnanti di design e molti mentori hanno promosso questo credo; il mercato lo ha premiato; una marea di libri e di pubblicazioni lo ha avvalorato.**
**Incoraggiati a incamminarsi in questa direzione, i designer finiscono quindi per applicare le loro capacità professionali e la loro immaginazione alla vendita di biscotti per cani, di caffè, diamanti, detergenti, gommina per capelli, sigarette, carte di credito, scarpe da ginnastica, attrezzi per tonificare il sedere, birra leggera e potenti fuoristrada. Il lavoro commerciale ha sempre pagato le bollette, ma per molti grafici è diventato la parte più consistente del loro lavoro, determinando così il modo in cui il mondo percepisce il design grafico. Molto tempo e molte energie sono necessari per creare una richiesta di cose che, tutt'al più, non sono essenziali.**
**Molti di noi si sono trovati sempre più a disagio con questa visione della grafica pubblicitaria. Grafici e designer che dedicano la maggior parte dei loro sforzi alla pubblicità, al marketing e alla valorizzazione di una marca sostengono e implicitamente appoggiano un ambiente mentale così saturo di messaggi commerciali da cambiare il modo stesso in cui i cittadini-consumatori parlano, pensano, sentono, rispondono e interagiscono. In un qualche modo stiamo tutti aiutando a impostare un codice di dialogo pubblico che è riduttivo ed estremamente dannoso.**
**Esistono molti settori che sono più degni delle nostre capacità risolutive. Crisi ambientali, sociali e culturali senza precedenti richiedono la nostra attenzione. Molti interventi culturali, campagne di marketing sociale, libri, riviste, mostre, strumenti didattici, programmi televisivi, film, opere pie e altri progetti di grafica informativa richiedono la nostra perizia e il nostro aiuto. Noi proponiamo un'inversione di priorità a favore di forme di comunicazione più utili, durature e democratiche – uno spostamento mentale che, allontanandosi dal marketing del prodotto, si avvicini all'esplorazione e alla produzione di un nuovo tipo di significato. La portata del dialogo si sta riducendo; deve invece allargarsi. Il consumismo divampa incontrastato; deve essere sfidato da altri punti di vista espressi, in parte, attraverso il linguaggio visivo e le risorse del design.**

**Nel 1964, ventidue operatori visivi firmarono il primo appello a favore dell'uso appropriato delle nostre capacità professionali. Con la crescita esplosiva della cultura commerciale globale il loro messaggio è diventato sempre più urgente. Oggi riproponiamo il loro manifesto nella speranza che non debbano passare altre decadi prima che sia preso sul serio.**

***In 1964, 22 visual communicators signed the original call for our skills to be put to worthwhile use. With the explosive growth of global commercial culture, their message has only grown more urgent. Today, we renew their manifesto in expectation that no more decades will pass before it is taken to heart.***

**Jonathan Barnbrook**
**Nick Bell**
**Andrew Blauvelt**
**Hans Bockting**
**Irma Boom**
**Sheila Levrant de Bretteville**
**Max Bruinsma**
**Siân Cook**
**Linda van Deursen**
**Chris Dixon**
**William Drenttel**
**Gert Dumbar**
**Simon Esterson**
**Vince Frost**
**Ken Garland**
**Milton Glaser**
**Jessica Helfand**
**Steven Heller**
**Andrew Howard**
**Tibor Kalman**
**Jeffery Keedy**
**Zuzana Licko**
**Ellen Lupton**
**Katherine McCoy**
**Armand Mevis**
**J. Abbott Miller**
**Rick Poynor**
**Lucienne Roberts**
**Erik Spiekermann**
**Jan van Toorn**
**Teal Triggs**
**Rudy VanderLans**
**Bob Wilkinson**

***We, the undersigned, are graphic designers, art directors and visual communicators who have been raised in a world in which the techniques and apparatus of advertising have persistently been presented to us as the most lucrative, effective and desirable use of our talents. Many design teachers and mentors promote this belief; the market rewards it; a tide of books and publications reinforces it.***
***Encouraged in this direction, designers then apply their skill and imagination to sell dog biscuits, designer coffee, diamonds, detergents, hair gel, cigarettes, credit cards, sneakers, butt toners, light beer and heavy-duty recreational vehicles. Commercial work has always paid the bills, but many graphic designers have now let it become, in large measure, what graphic designers do. This, in turn, is how the world perceives design. The profession's time and energy is used up manufacturing demand for things that are inessential at best.***
***Many of us have grown increasingly uncomfortable with this view of design. Designers who devote their efforts primarily to advertising, marketing and brand development are supporting, and implicitly endorsing, a mental environment so saturated with commercial messages that it is changing the very way citizen-consumers speak, think, feel, respond and interact. To some extent we are all helping draft a reductive and immeasurably harmful code of public discourse.***
***There are pursuits more worthy of our problem-solving skills. Unprecedented environmental, social and cultural crises demand our attention. Many cultural interventions, social marketing campaigns, books, magazines, exhibitions, educational tools, television programmes, films, charitable causes and other information design projects urgently require our expertise and help.***
***We propose a reversal of priorities in favour of more useful, lasting and democratic forms of communication – a mindshift away from product marketing and towards the exploration and production of a new kind of meaning. The scope of debate is shrinking; it must expand. Consumerism is running uncontested; it must be challenged by other perspectives expressed, in part, through the visual languages and resources of design.***

## DIZIONARIO *DICTIONARY*

**Un meme è un'unità d'informazione che salta di cervello in cervello. Memi potenti cambiano la mente, alterano il comportamento, catalizzano le opinioni collettive e trasformano la cultura. Ecco perché la guerra memica è diventata la battaglia geopolitica della nostra età dell'informazione. Internet è uno dei più potenti strumenti di moltiplicazione dei memi mai inventati. Alcuni dei più potenti metamemi che fanno attualmente parte dell'arsenale del guastatore culturale:**

**Costo reale:** nel mercato globale del futuro il prezzo di ogni prodotto sarà la cartina di tornasole della verità ecologica.

**Demarketing:** il cerchio della pratica del marketing si è chiuso. È arrivato il momento di non-vendere il prodotto e di ribaltare contro il marketing il suo incredibile potere.

**Il meme dell'Apocalisse:** l'economia globale è una macchina apocalittica che va fermata e riprogrammata.

**L'Io aziendale non esiste:** dal punto di vista giuridico le aziende non sono 'persone' dotate di diritti e di libertà proprie, ma finzioni legali create da noi e che quindi dobbiamo poter controllare.

**Una Carta dei Media:** ogni essere umano ha il "diritto di comunicare", di ricevere e trasmettere informazioni attraverso tutti i media.

**Culture jammers (Guastatori culturali)**: coloro che pensano che l'America non sia più un paese, ma un marchio del valore di vari trilioni di dollari.

**Infotossine:** possiamo trovare degli antidoti agli infovirus che infettano la nostra mente? La risposta dipende dalla quantità ingerita dell'infotossina più potente e persistente di tutte: il cinismo.

**Pubbliatrocità, ovvero l'erosione dell'empatia:** la pubbliatrocità è stata confezionata da pubblicitari accortisi che i consumatori erano troppo stanchi e conoscevano troppo bene i media per reagire alla pura titillazione sessuale o ai giochi intellettuali. Questo ottundimento delle emozioni è un processo che si autoperpetua a mano a mano che cresce la nostra desensibilizzazione nei confronti di ciò che è corrosivo. Più indifferenti diventiamo, maggiore è il voltaggio che ci occorre per avere uno shock, finché la mente non ci si trasforma in un teatro dell'assurdo e diventiamo insensibili allo shock.

---

***A meme is a unit of information that leaps from brain to brain to brain. Potent memes can change minds, alter behavior, catalyze collective mindshifts and transform cultures. Which is why meme warfare has become the geopolitical battle of our information age. Internet is one of the most potent meme-replicating mediums ever invented. Some of the most potent metamemes currently in the culture jammer's arsenal:***

***True Cost:*** *in the global marketplace of the future, the price of every product will tell the ecological truth.*

**Demarketing:** *the marketing enterprise has now come full circle. The time has come to unsell the product and turn the incredible power of marketing against itself.*

***The Doomsday Meme:*** *the global economy is a doomsday machine that must be stopped and reprogrammed.*

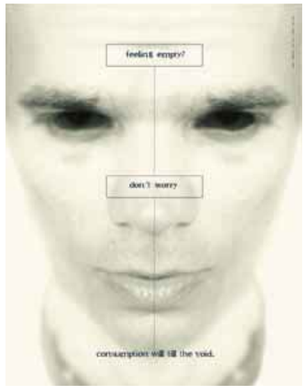
***No Corporate "I":*** *corporations are not legal "persons" with constitutional rights and freedoms on their own, but legal fictions that we ourselves created and must therefore control.*

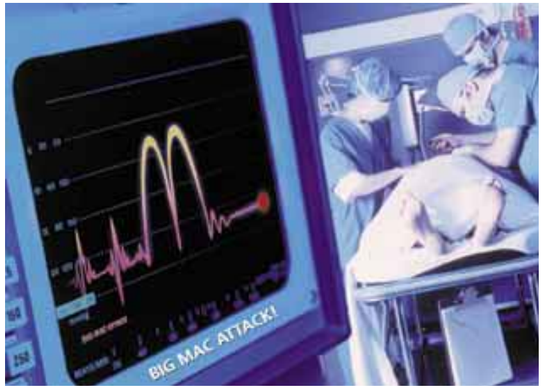
***Media Carta:*** *every human being has the "right to communicate" – to receive and impart information through any media.*

***Culture jammers:*** *people who believe that America is no longer a country, but a multitrillion-dollar brand.*

***Infotoxins:*** *can we come up with antidotes to these infoviruses that infect our mind? The answer may depend on how much we've ingested of the most powerful and persisitent infotoxin them all: cynism.*

***Advertrocities or Erosion of Empathy****: advertrocities was concocted by advertisers who saw that consumers had become too jaded and media-savvy to respond to mere sexual titillation or intellectual games. This blunting of our emotions is a self-perpetuating process, the more desensitized we become to the corrosive. The more indifferent we become, the more voltage it takes to shock us. On it goes, until our minds become a theater of the absurd, and we become shockproof.*



## MANIFESTO DEL GUASTATORE CULTURALE *CULTURE JAMMER'S MANIFESTO*

**Affronteremo** gli archetipi dei corruttori della mente e li batteremo sul loro terreno.

**Disinnescheremo** i loro marchi da miliardi di dollari attraverso la non-pubblicità televisiva, le controinserzioni sulle riviste e gli antimanifesti collocati accanto ai loro nel paesaggio urbano.

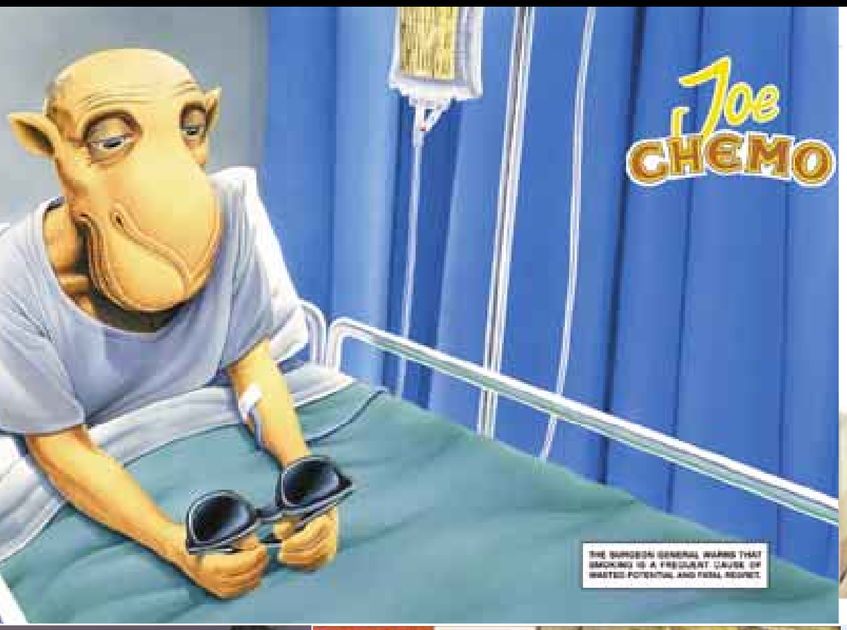
**Prenderemo** il controllo del ruolo e della funzione che le grandi imprese hanno nella nostra vita e daremo nuovi programmi all'industria. Metteremo i bastoni tra le ruote ai venditori della cultura di massa e costringeremo la loro fabbrica d'immagine a un'improvvisa, secca fermata. Sui detriti della vecchia cultura ne costruiremo una nuova, con un cuore e un'anima non commerciali.

---

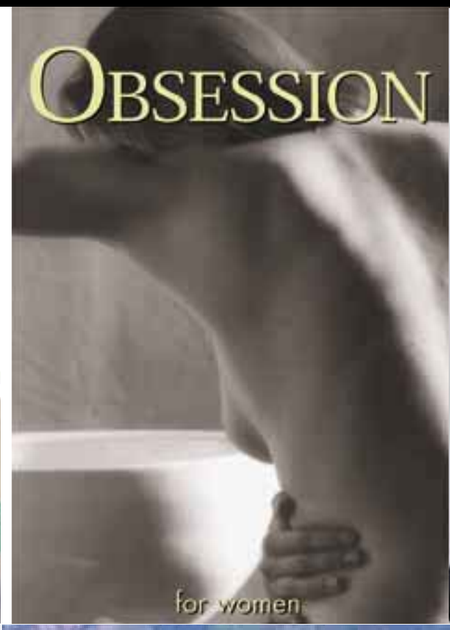
**We will take** on the archetypal mind polluters and beat them at their own game.

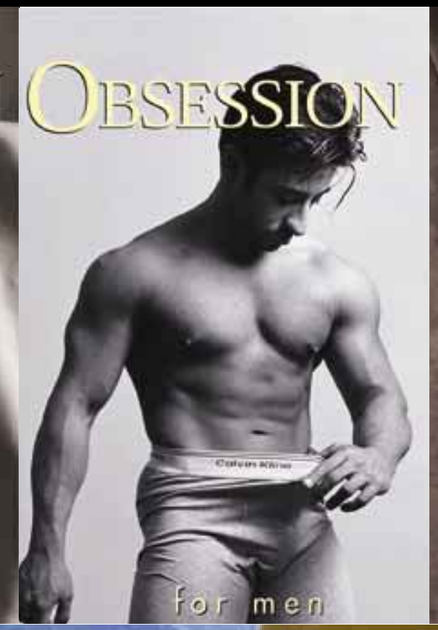
**We will uncool** their billion-dollar brands with uncommercials on TV, subvertisements in magazines and anti-ads right next to theirs in the urban landscape.

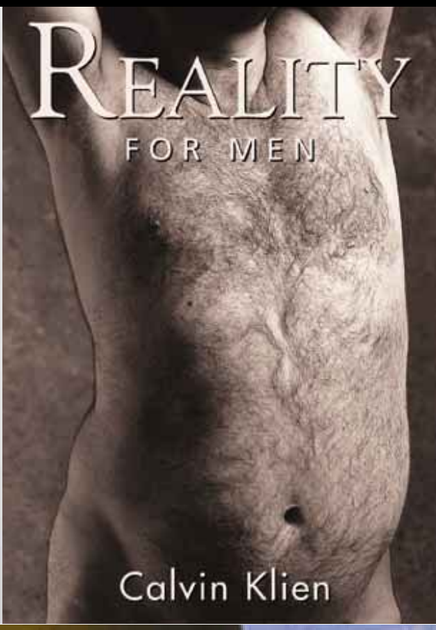
**We will seize** control of the roles and functions that corporations play in our lives and set new agendas in their industries. We will jam the pop-culture marketer and bring their image factory to a sudden, shuddering halt. On the rubble of the old culture, we will build a new one with a non-commercial heart and soul.


Joe
CHEMO
THE SURGEON GENERAL WARNS THAT SMOKING IS A FREQUENT CAUSE OF WASTED POTENTIAL AND FINAL REGRET.

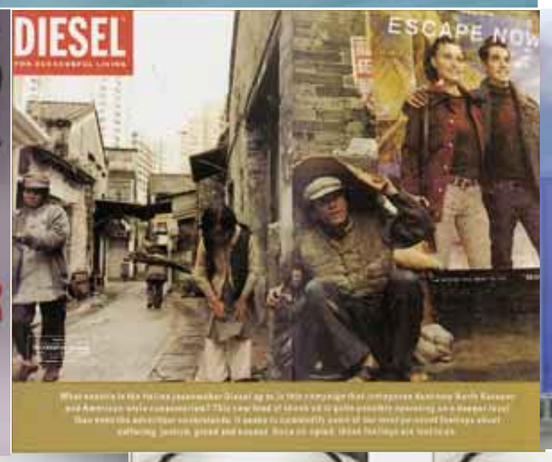
THE TRUE COLORS OF BENETTON.

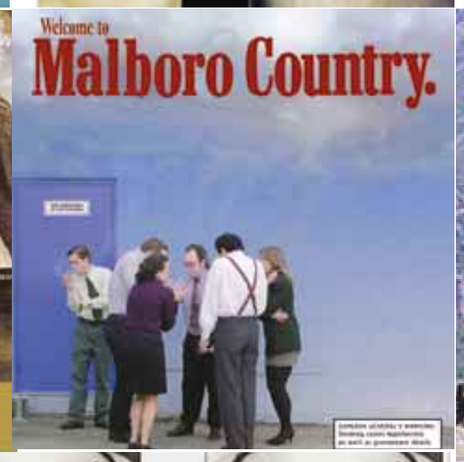

OBSESSION
for women

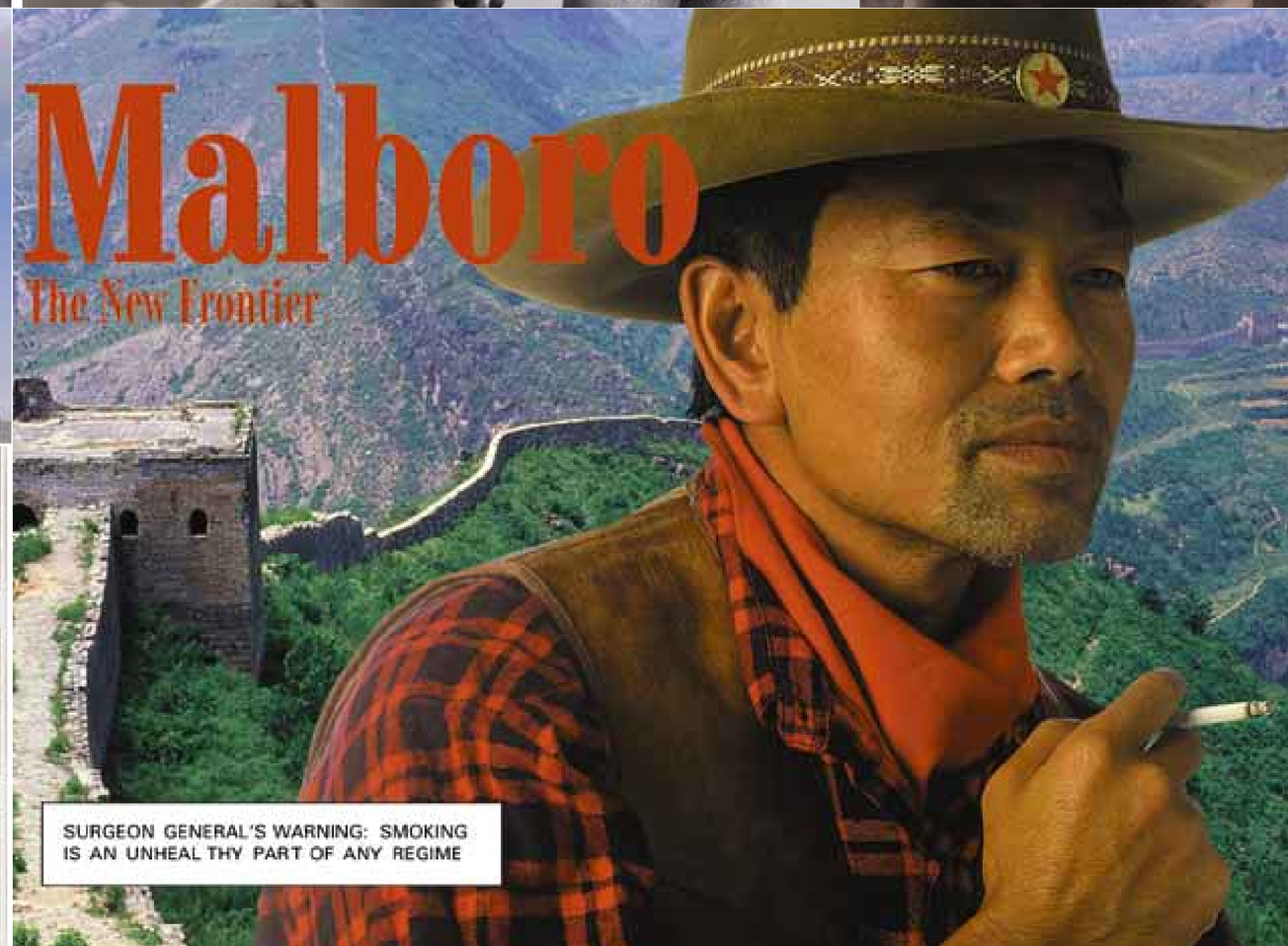

OBSESSION
for men


REALITY
FOR MEN
Calvin Klien

YOU'RE RUNNING
BECAUSE YOU WANT THAT RAISE.
TO BE ALL YOU CAN BE.
BUT IT'S NOT EASY
WHEN YOU
WORK
SIXTY HOURS A WEEK
MAKING SNEAKERS IN AN
INDONESIAN FACTORY
AND YOUR FRIENDS
DISAPPEAR
WHEN THEY
ASK FOR A RAISE.
SO THINK
GLOBALLY BEFORE YOU DECIDE
IT'S SO COOL
TO WEAR
NIKE


DIESEL
ESCAPE NOW


Welcome to
Malboro Country.


Malboro
The New Frontier
SURGEON GENERAL'S WARNING: SMOKING IS AN UNHEAL THY PART OF ANY REGIME

ABSOLUT
VODKA
ABSOLUT IMPOTENCE.

WEAR OUR BLUE JEANS
EAT OUR PIZZA
DRINK OUR COLA
DRIVE OUR AUTOMOBILE
VOTE REPUBLICAN
GO TO OUR CHURCH

# ‘Buoni’ e ‘cattivi’ prodotti

# *‘Bad’ and ‘Good’ products*

**... Ci si può chiedere, a proposito del senso da dare alla politica del good design, se la sua cosciente ambizione di innalzare i prodotti industriali al livello di un’“estetica superiore”, diffusa a livello universale da più di un secolo, non si sia rivelata fallimentare. Certo è che la sua persistenza si fonda sull’interesse che l’economia attribuisce all’intenzione di associare il problema del gusto al sistema universale del mercato. Questa tendenza avrebbe trovato adepti in tutti i Paesi industrialmente avanzati, in quanto promessa di plusvalore che permette di acquisire una quota di mercato. La trasversalità richiesta al design contemporaneo è quella di una produzione orientata a servizi che permettano un armonioso progresso della società e il rispetto di una serie di parametri che vanno ben oltre le preoccupazioni estetiche e del profitto, come per esempio quelle ecologiche e di risparmio energetico...**

***... One may wonder, apropos of how the policy of good design should be intended, whether its conscious ambition to raise industrial goods to the level of “higher aesthetics”, as universally spread for more than a century, may not perhaps have proved a failure. One thing is sure, that its continuation is founded on the interest shown by economies in associating taste with the universal market system. This tendency would appear to have found adepts in all the industrially advanced countries, since it promises a plus-value sufficient to capture a slice of the market. The transversality required of contemporary design is that of a service-oriented production allowing a harmonious progress of society, and a respect for parameters reaching well beyond aesthetics and profit, such as those of ecology and of energy saving...***

**Willy Bierter, Direttore dell’Istituto per la Ricerca sulla durabilità del prodotto, Giebenach (Svizzera).**

***Willy Bierter, Director of the Institute for Product-Duration Research, Giebenach (Switzerland).***

**François Burkhardt: L’idea di good design, secondo Lei, oggi porta ancora alla valutazione dei “buoni prodotti”? È ancora in qualche modo corretta e attuale? Quali sono le conseguenze per i progettisti, per i produttori e per i consumatori?**
Willy Bierter: La risposta complessiva a questa domanda è un bel No! Design e “buoni prodotti” sono espressioni dell’epoca della produzione di massa, con la sua economia dello spreco.
In una prospettiva storica si potrebbe dire che le antiche capacità e competenze dell’artigiano in fatto di forma, di fabbricazione, di modellizzazione e di creazione sono state sussunte da designer e ingegneri.
Nel mondo parcellizzato della produzione di massa il design molto spesso era solo cosmesi del prodotto, con lo scopo di attrarre l’attenzione su questo o quel prodotto nei grandi mercati di massa. In altre parole il design era nel complesso uno strumento di ‘segnalazione’ nel e per il mercato di massa.
Il paradigma del mercato di massa sta perdendo ogni validità per varie ragioni. Per citarne solo tre: la prima è l’avvento di nuove tecnologie flessibili, che permettono la fabbricazione di prodotti personalizzati. Un secondo motivo è il sottoutilizzo del lavoro creativo e intellettuale dovuto ai metodi di produzione a intensità di capitale. E una terza ragione sta nel fatto che la produzione di massa si accompagna a un enorme spreco di risorse, con una produttività estremamente bassa di queste ultime: in altre parole l’utilità che otteniamo da un chilogrammo di materiale è molto bassa.
Per quanto riguarda le conseguenze per i designer, per i produttori e per gli utenti, si veda la risposta alla terza domanda.

**Qual è oggi l’innovazione da privilegiare e quali sono i criteri oggettivi per riconoscerla?**
Cito qui solo due filoni di innovazione, che mi sembrano cruciali.

*La sostenibilità.*
La sostenibilità è la sfida più importante dei prossimi decenni. In ragione della sua dimensione ambientale, i Paesi industrializzati nei prossimi decenni dovranno aumentare la produttività delle risorse di dieci volte. L’incremento della produttività delle risorse di un Fattore 10 o maggiore nei Paesi industrializzati è essenziale al recupero dell’equilibrio ecologico. Il Fattore 10 va considerato un obiettivo assoluto in vista dell’utilizzo di una minore quantità di materia per alimentare le economie industrializzate. Un fattore minore di 10 non sarà sufficiente a rendere disponibile abbastanza spazio ambientale allo sviluppo di oltre centocinquanta Paesi nei limiti dell’obiettivo di sostenibilità consistente nel dimezzare il trasferimento mondiale annuo di risorse naturali.
Il Fattore 10 è strategicamente importante perché implica l’esigenza di una ricerca di soluzioni sistemiche e in molti casi lo sviluppo di soluzioni tecniche interamente nuove allo scopo di fornire gli attuali servizi a un livello qualitativo paragonabile all’attuale in un futuro più sostenibile. In molti casi né una “buona economia domestica”, né un puro “adattamento ecologico” o la ‘ripulitura’ delle tecnologie attuali e la “versione verde” dei prodotti correnti (e certo nessuna soluzione che intervenga alla fine della catena) saranno sufficienti a raggiungere un incremento decuplo nella produttività delle risorse.
La dematerializzazione è un concetto importante per percorrere una strada previdente e cautelativa in direzione di una riduzione di un Fattore 10 o superiore del flusso dei materiali e dell’energia che togliamo alla natura. Implica un nuovo modo di pensare al ciclo di vita del prodotto e del suo uso. Ciò significa che i cambiamenti e i miglioramenti necessari non si limitano affatto ai prodotti, ma comprendono anche il modo di fabbricarli, confezionarli, trasportarli, venderli, usarli, riusarli, trasferirli a ulteriori utenti, riusarli ancora e quindi gettarli via. Su larga scala occorre sviluppare prodotti, servizi e soluzioni sistemiche completamente nuovi. Il profilo di prodotto comprenderà non solo l’aspettativa di vita, ma anche l’intensità d’uso. Mentre si pensa generalmente di poter godere di più servizi solo acquistando le corrispondenti “macchine erogatrici di servizi” (i prodotti), ciò non è necessariamente vero. L’uso comune, l’affitto, la cessione in uso e il noleggio sono solo alcuni esempi di idee di uso che complessivamente portano a una riduzione dei flussi di materiale.
Perciò uno dei principali compiti di innovazione è la progettazione di prodotti, servizi, processi e infrastrutture ecointelligenti, cioè servizi e prodotti a prezzo competitivo (oggetti, utensili, macchine, edifici e infrastrutture) che diano il massimo di utilità (in termini di preferenze individuali dell’utente) per il più lungo tempo possibile, con il minimo impiego di materiali naturali, energia, territorio e la minima dispersione di sostanze tossiche, dalla culla alla tomba.





**1** Immagine dell’ultimo oggetto che ha vinto il premio Plagiarius accanto all’originale copiato.

***1*** *The latest object to win the Plagiarius prize, seen next to the copied original.*

1

**Il Premio Plagiarius nasce nel 1977 quando, in occasione di una fiera a Francoforte, Rido Busse, nel vedere come una società giapponese avesse plagiato un prodotto che lui stesso aveva progettato anni prima, decise di segnalare, con un premio ‘negativo’, questo fenomeno sistematicamente presente nell’ambiente del design. Nasce così Aktion Plagiarius, che è da più di vent’anni una società indipendente con sede a Unterelchingen, Germania. Tra le varie iniziative si segnala il conferimento di un importante premio: il nanetto nero col naso dorato che viene consegnato ogni anno ai più audaci plagiari. A chi non volesse trovarsi in casa questo inquietante oggetto, consigliamo di progettare ispirandosi... con moderazione!**

***The Plagiarius prize dates from 1977, when Rido Busse was visiting a trade fair in Frankfurt and happened to notice that a Japanese company had plagiarised a product which he himself had designed years earlier. So he decided to institute a ‘negative’ award to draw attention to this systematically exploited bane of the design world. The result was Aktion Plagiarius, which has for more than twenty years operated as an independent company with its headquarters at Unterelchingen in Germany. Among its various initiatives may be mentioned the conferment of an important prize, In the shape of a black gnome with a gilded nose, this object is awarded each year to the most outrageous plagiarists. Those who would prefer not to receive one of these unwelcome guests at home would be advised, when designing, to seek inspiration... with moderation!***

Per il progetto di prodotti e servizi ecointelligenti il prof. Friedrich Schmidt-Bleek e i suoi collaboratori hanno sviluppato uno schema concettuale denominato MIPS (Material Inputs Per Service Unit) e stabilito regole progettuali. L'applicazione del concetto di MIPS rende possibile il confronto delle rispettive intensità di risorse dei beni. Il MIPS si abbassa (cioè si incrementa la produttività delle risorse) sia utilizzando minori risorse, o impieghi di materiale (Material Inputs o MI) per unità di servizio, oppure incrementando il numero dei servizi, S, a parità di impieghi di materiale. Ciò significa che gli incrementi di produttività delle risorse sono ottenibili sia attraverso decisioni gestionali degli utenti sia attraverso l'innovazione tecnica e organizzativa. Dal punto di vista della conservazione delle risorse progettare prodotti sostenibili, servizi o infrastrutture richiede di ottenere da ogni investimento di materiali naturali il maggior numero possibile di unità di servizio per il tempo più lungo possibile. Finora abbiamo applicato il concetto di MIPS e le nostre regole di progettazione in circa cento workshop e progetti con imprese e artigiani, ottenendo nuovi prodotti e servizi ecointelligenti.

*Nuove tecnologie, personalizzazione di massa ed economia dei servizi a intensità di conoscenza.*
La conoscenza e la tecnologia della generazione della conoscenza si vanno collocando nel cuore della produzione di beni e servizi, e il tradizionale confine tra produzione e servizi sta diventando obsoleto. Occorre sviluppare nuove idee di produzione in piccola serie a forte produttività, in vista della realizzazione di una produzione fortemente personalizzata con una forte componente di servizio che rimanga a costi competitivi. Le possibilità di maggiore personalizzazione indicano un'alternativa all'attuale economia dello spreco (si veda sopra). Le occasioni economiche offerte dalla differenziazione e dalla personalizzazione sono una sfida all'industria in termini di perseguimento di un'innovazione radicale. Personalizzazione significa produzione innovativa che dà all'utente servizi reali e valore durevole. Questa strategia richiede lo sviluppo di nuovi prodotti e servizi basati sull'innovazione profonda più che sulle strategie di costo della guerra dei prezzi. In questo contesto la competenza professionale sta divenendo centrale nella gestione delle imprese e non può essere surrogata dal capitale. Tuttavia tale competenza non si riferisce esclusivamente al genere di conoscenza trasmessa dall'istruzione accademica. Anzi, sapere come operare e con chi (saper creare una rete) sta diventando importante quanto conoscere i fenomeni e le loro cause (tipica conoscenza accademica). Si sta così delineando una nuova economia di servizi fondata sulla conoscenza, in cui la crescita non viene dall'incremento dei volumi di produzione, ma dal valore aggiunto creato da investimenti in conoscenza. In particolare la dematerializzazione (si veda sopra) offre l'occasione di accrescere la percentuale di valore aggiunto creato dalla conoscenza in rapporto alla percentuale di valore aggiunto derivante dal materiale e dalla sua lavorazione diretta (che comunque dipende da specifiche strategie di dematerializzazione).

**A chi sono utili oggi i premi di design? E di che utilità si tratta?**
Secondo la mia esperienza i premi di design giovano o al "valore di mercato" dei designer, o alle aziende che commercializzano prodotti premiati per il design (si vedano le miriadi di 'ecoprodotti' che dal punto di vista della dematerializzazione non sono per niente 'eco'). Quel che ci vuole sono premi di design per prodotti, soluzioni sistemiche ecc. che soddisfino le esigenze degli utenti e la sostenibilità a livello di sistema, e che si dimostrino tali nella pratica.

***François Burkhardt: Does the idea of good design today still lead to the evaluation of "good products"? Is it still in some way correct and up-to-date? What are its consequences for designers, manufacturers and consumers?***
*Willy Bierter: The general answer to this question is a wholehearted No!*
*Design and "good products" are expressions of the era of mass production with its throughput economy.*
*In a historical perspective, we could say that the earlier capabilities and competencies of artisans with respect to form, construction, modelling and creation were outsourced to designers and engineers.*
*In the task-fragmented world of mass production, design was very often just a "surface polishing" of products, done to attract attention to this or that product in the huge mass markets. In other words, design was used on the whole as 'signalling' in and for mass markets.*
*The paradigm of mass production is coming to a close for a number of reasons. To mention just three: one is the new flexible technologies, which allow the economic production of individually customized products. A second reason is the underutilization of creative and intelligent work and labour due to capital-intensive production methods. And a third reason is that mass production is coupled with an enormous throughput of resources with an extremely low resource productivity, i.e. the utility we get out of one kilogram of material is extremely low.*
*Concerning the consequences for designers, manufacturers and consumers, see the answer to your third question below.*

***Which innovation should be backed today and what are the objective criteria for recognizing it?***
*I mention here just two innovation 'trends', which I think are crucial.*

Sustainability
*Sustainability is the main challenge of the next decades. Concerning its environmental dimension a tenfold leap in resource productivity must be achieved by industrial nations within the next few decades. Increasing resource productivity by a Factor of 10 or more in industrialised countries is essential to the recovery of ecological stability. The Factor 10 must be regarded as an absolute goal for using less natural material on the input-side of industrialized economies. Less than a Factor 10 will simply not suffice to make enough environmental space available for the development of more that 150 countries within the confines of the sustainability goal of halving the yearly global translocation of natural resources.*
*Factor 10 is strategically important since it implies that system solutions must be sought, and in many cases entirely new technical approaches be developed in order to provide current services with comparable quality in a more sustainable future. In most instances, neither "good housekeeping" nor mere "ecological adjustment", 'cleaning' of present-day-technologies or 'greening' present products – and most certainly not any end-of-the-pipe solutions – will suffice to reach a tenfold increase in resource productivity.*
*Dematerialization is an important concept for the foresighted and a precautionary way to reduce the material and energy flows we remove from nature by a Factor of 10 or more. It includes a new consideration of "life-cycles" of products and product uses. This means that the necessary changes and improvements are by no means restricted to products, but also include the ways in which products are manufactured, packaged, transported, sold, used, re-used, given to additional users, again re-used and eventually disposed of. On a large scale, entirely new products, services and system solutions must be developed. Key product characteristics will include not just life-span but also intensity of use. While it is popularly assumed that we can only enjoy more services if we buy the corresponding "service-fulfilling machines" (products), this is not necessarily so. Joint use, renting, leasing and lending are only a few examples of concepts of use that as a whole will result in reduced material flows.*
*Therefore, one of the main innovation tasks is to design ecointelligent products, services, processes and infrastructure, i.e. competitively priced services and products (objects, tools, machines, buildings and infrastructure) that yield maximum possible utility – in terms of individual customer preferences – for the longest possible time, with a minimum of natural material, energy, land use, and dispersion of toxic materials – from cradle to grave.*
*For the design of ecointelligent products and services, Prof. Friedrich Schmidt-Bleek and his co-workers have developed the so-called MIPS (Material Inputs Per Service Unit) Concept and a set of design rules. By applying the MIPS-concept, comparing the respective resource intensity of goods becomes feasible. MIPS can be lowered – the resource productivity increased – by either using less resources, material inputs (MI) per unit service, or by increasing the number of services, S, per constant material input. This means that resource productivity increases are as much reachable by management decisions of consumers as by technical and organizational innovations. From a resource conserving point of view, designing sustainable products, services or infrastructure necessitates obtaining from each investment of natural materials the largest possible number of service units for the longest possible time span.*
*We have so far applied the MIPS-Concept and our design rules in about 100 workshops and projects with industry and artisans and it has led to new ecointelligent products and services.*

New technology, mass customization and the knowledge-intensive service economy
*Knowledge and the technology of knowledge generation lie at the core of goods production and services, and the traditional demarcation of manufacturing and services is becoming obsolete. New concepts of a highly productive small-batch production may have to be developed which could lead to a highly customised production with a strong service component which is still cost-competitive. The possibilities of increased customisation signal one way out of the current throughput economy (see above). The economic opportunities presented by differentiation and customisation are a challenge to industry in terms of pursuing radical innovation. Customisation could mean innovative production which caters for real services to the consumer and lasting value. Such developments require the development of new products and services based on radical innovation rather than cost-driven strategies of heavy price competition. In this context, skilled labour is becoming central to the operation of businesses and cannot be substituted by capital. However, skills by no means only refer to the kind of knowledge received from academic education. Rather, know-how and know-who (networking knowledge) are becoming as important as know-what and know-why – the typical academic knowledge. Therefore, a new knowledge-based service economy is emerging, where growth does not result from increasing volumes of production, but from value-added created by investments in knowledge. Especially dematerialization (see above) offers a chance to increase the share of the value-added created by knowledge in relation to the share of value-added from materials and their immediate processing – which, however, depends on particular strategies of dematerialization.*

***To whom and how are design prizes useful currently?***

*According to my experiences, design prizes are useful for the "market value" of designers or companies, which market "design-prized" products (e.g. the myriads of 'eco'-products, which are not all 'eco' from a dematerialization point of view!).*
*What is needed are design prizes for products, system solutions etc. that fulfill the requirements of customer utility and system-wide sustainability, and have proved that they do so in practice!*

Domus 828 Luglio/Agosto *July/August* '00



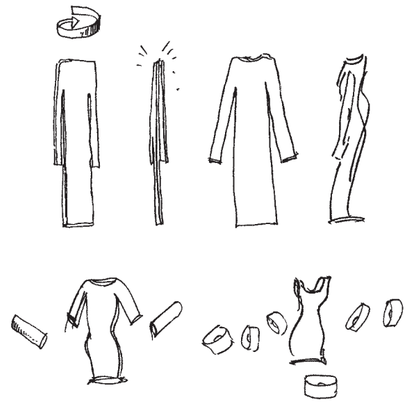
Issey Miyake

Testo di Kazuko Sato - Ruriko Valota
Fotografie di Yasuaky Yoshinaga

# Abiti viventi

*Text by Kazuko Sato - Ruriko Valota*
*Photographs by Yasuaky Yoshinaga*

# Living dresses



**1** Manifesto della mostra "Issey Miyake Making Things", ideato da Ikko Tanaka (foto Francis Giacobetti).
**2** Issey Miyake, *Jumping*, installazione.
**3** A-POC Jersey: usando lo stesso filato, la lingerie e gli accessori sono realizzati a maglie più fitte, gli abiti e le camicie a maglie più larghe.

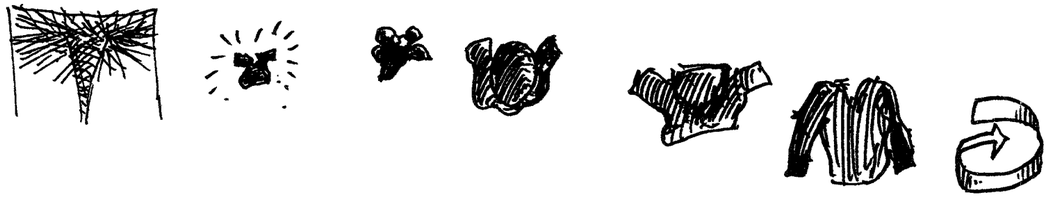
***1** Poster for the exhibition "Issey Miyake Making Things" by Ikko Tanaka (photo Francis Giacobetti).*
***2** Issey Miyake,* Jumping, *installation.*
***3** A-POC Jersey: using the same yarn, underwear and accessories in a thicker knit, outerwear such as shirts, in a thinner knit.*

**... Contrariamente al good design la moda individualizza il prodotto adattandolo a continue trasformazioni. Il che non significa cambiare idea o progetto a ogni stagione. Ne è un esempio Issey Miyake. Legato alla tradizione del costume locale ha saputo trarne ogni variante possibile e immaginabile per orientarsi quindi, attraverso la ricerca sui materiali tessili, a un modo di vestire i corpi che gli è peculiare: creare abiti in grado di dare la massima libertà di movimento, spartendo questa libertà tra chi crea l'oggetto e chi lo indossa. Miyake è sempre stato attratto dall'idea di "scultura corporea" per esigenze statiche (per esempio l'esposizione) o dinamiche (per i numerosi spettacoli di danza per i quali ha disegnato i costumi). Questi ultimi nascono dal rapporto reciproco tra moda e tradizione scultorea ...**

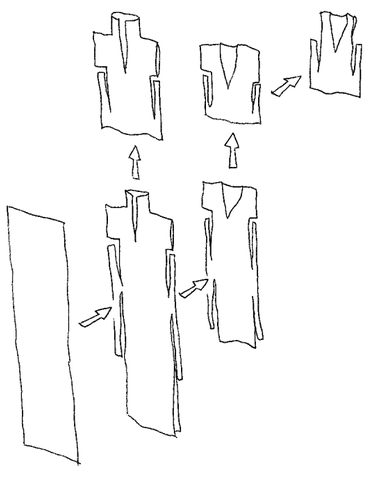
***... Unlike "good design", fashion individualizes products by adapting them to continuous transformations. Which does not mean changing ideas or designs with each new season, and Issey Miyake in fact does not do that. Guided by the tradition of local custom, he has succeeded in drawing every possible and imaginable variant form it, in order then, through his research on textiles, to find the manner of dressing bodies that is peculiar to him: to create clothes that give the body the greatest possible freedom of movement, while sharing this freedom between the creator of the clothing and its wearers. Miyake has always been attracted by the idea of "corporal sculpture", due to static necessities (for example, for exhibition purposes) or dynamic ones (for the numerous dance performances for which he has designed costumes). The latter spring from a mutual relationship between fashion and sculptural tradition…***

**Un pezzo di tessuto** che si trasforma in un abito-origami. Un gigantesco rotolo di stoffa da cui scaturiscono, come per magia, vestiti di tutte le fogge. Abiti dotati di vita propria, che si contraggono e si espandono al ritmo di un respiro immaginario. Sono solo alcune delle mille sorprese della mostra "Issey Miyake Making Things", che si tiene presso il Museum of Contemporary Art di Tokyo dal 29 aprile al 20 agosto. Tokyo è in realtà la terza tappa per questa mostra, presentata per la prima volta a Parigi nell'ottobre 1998 presso la Fondation Cartier pour l'Art contemporain: in tale occasione riscosse un grande successo di pubblico, raggiungendo i centomila visitatori. L'esposizione è poi rimasta alla ACE Gallery di New York dal novembre '99 al febbraio 2000. Pur mantenendo come base la versione parigina, ogni nuova replica di "Issey Miyake Making Things" evolve come una mostra a sé stante e quella di Tokyo vede aumentati notevolmente sia lo spazio espositivo sia il numero delle opere presentate. Il piano terra è suddiviso in tre sezioni: "Origami Pleats", dove l'antica arte giapponese del 'piegare' viene espressa sotto forma di abito, "Jumping Dresses", abiti dalle molteplici forme e colori che fluttuano danzando a mezz'aria e "Pleats Please Guest Artists Series", dove i Pleats Please hanno fatto da 'tela' per le opere di quattro artisti che li hanno decorati con dipinti, fotografie e perfino con figure ottenute dall'uso sapiente della polvere pirica. Al piano inferiore si trovano un laboratorio dove è possibile osservare dal vero la realizzazione di un abito, una Mini Library e una sala di proiezione nella quale si possono tra l'altro ammirare le collezioni parigine di Miyake. Nell'ultima sala, dedicata al tema del riciclo ecologico dei capi d'abbigliamento, jeans e T-shirt dall'aspetto usato sembrano scaturire dalle fenditure delle pareti scintillanti di lamine d'oro, d'argento e di rame. L'ampio spazio che collega il sotterraneo al secondo piano è occupato da "Just Before", una composizione di decine di abiti collegati fra loro, e da modelli realizzati in A-POC (A Piece Of Cloth), uno speciale materiale studiato al computer per minimizzare gli sprechi. Dall'insieme della mostra emerge una personalità creativa, quella di Issey Miyake, che non può esaurirsi nella definizione classica di 'stilista': il suo obiettivo è quello di realizzare vestiti che 'liberino' i corpi piuttosto che coprirli, permettendo loro di esprimersi in tutta la loro potenzialità e vitalità.

***A piece of cloth*** *that turns into an origami-dress, a gigantic roll of cloth out of which come, as if by magic, clothes of every style and description whose imaginary breathing, contracting and expanding endows them with a life of their own. Such are just some of the countless surprises to be seen at the "Issey Miyake Making Things" exhibition now showing at the Museum of Contemporary Art in Tokyo from 29 April to 20 August. Tokyo is actually the third stopping-place on its tour, the exhibition having first been presented in Paris in October 1998, at the Fondation Cartier pour l'Art contemporain. On that occasion it scored a huge public success and*

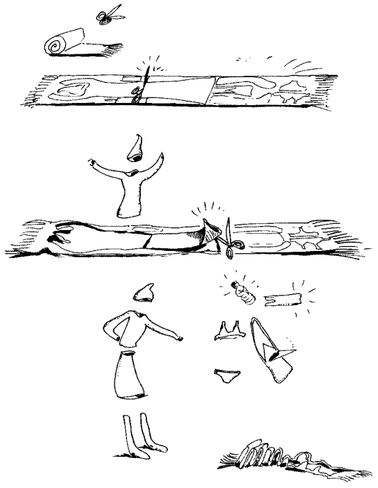


*was visited by one hundred thousand people. It then travelled to the ACE Gallery in New York, where it stayed from November '99 to February 2000. Though sticking basically to the Paris version, each new replica of "Issey Miyake Making Things" evolves as an exhibition in its own right; and the one in Tokyo has seen a notable increase both in exhibition space and in the number of works on view. The ground floor is divided into three sections: "Origami Pleats", where the ancient Japanese art of 'folding' is expressed in the form of clothes; "Jumping Dresses", with multiple forms and colours that fluctuate while dancing in mid-air; and "Pleats Please Guest Artists Series", where the Pleats Please act as a 'canvas' to the works of four artists who have decorated them with paintings, photographs and even figures created by the skilful use of pyrite powder. Situated on the basement floor are a workshop, where a dress can be watched in the making, a Mini Library, and a projection room in which amongst other things Miyake's Paris collections can be admired. In the last room, dedicated to the theme of ecologically recycled clothing, used-looking jeans and T-shirts seem to spring from gashes in the walls that sparkle with gold, silver and copper laminas. The broad space linking the basement to the second floor is occupied by "Just Before", a composition of ten interconnected dresses, and by models made with the aid of A-POC (A Piece Of Cloth), a special material developed by computer to minimise wastage. Standing out from the exhibition as a whole is a creative personality, that of Issey Miyake, a man who can't just be described as a "fashion designer".*
*For his goal is to create clothes that 'liberate' bodies rather than cover them, so that they can express their full potential and vitality.*



**1** A-POC Araignée: si ottiene usando un filo incredibilmente elastico, simile a una ragnatela. Maglioni minuscoli si allargano fino a diventare di una taglia normale.
**2** Issey Miyae, *Starburst*, installazione.
**3** A-POC Woven: vestiti apparentemente semplici fatti di rettangoli di cotone tessuto.
**4** A-POC Giant Series: come un tappeto magico, quando il rotolo si apre, compare un guardaroba intero intrappolato all'interno delle linee di demarcazione.
**5** Issey Miyake, *Jumping*, installazione.
**6** Issey Miyake, A-POC *Millennium Pillow*, installazione.
Pagina seguente:
Issey Miyake,
*Just Before/A-POC*,
installazione.

***1*** *A-POC Araignée: is made using a thread with amazing elasticity, like a spider's web. Teeny sweaters which expand to normal size and then return to their original shapes.*
***2*** *Issey Miyake,* Starburst, *installation.*
***3*** *A-POC Woven: deceptively simple clothes made in rectangular sheets of woven-cotton.*
***4*** *A-POC Giant Series: like a magic carpet, when the roll is unfurled, an entire wardrobe is revealed, trapped within lines of demarcation.*
***5*** *Issey Miyake,* Jumping, *installation.*
***6*** *Issey Miyake, A-POC* Millennium Pillow, *installation.*
*Following page:*
*Issey Miyake,*
Just Before/A-POC, *installation.*



## UN FILO, UN TESSUTO, UN ABITO, UN MOBILE *YARN, FABRIC, DRESS, FURNITURE*

**Kazuko Sato: Siamo all'inizio di un nuovo secolo e di un nuovo millennio. Pensa che il nostro modo di vivere stia cambiando? E come?**
Issey Miyake: Vedo nel prossimo futuro un'epoca facile, leggera, una specie di prolungamento dell'era dei supermercati e dei convenience stores. Anche il modo di pensare alle cose sta cambiando a velocità impressionante. Sta emergendo ciò che finora era rimasto sommerso. Le cose stesse, gli oggetti si 'alleggeriscono', diventano più soft… anche gli abiti tenderanno sempre più a diventare come una seconda pelle.

**A proposito di abbigliamento, ho saputo che ha smesso con le collezioni parigine. Di che cosa si occupa attualmente?**
Ho formato diversi gruppi di lavoro con professionisti molto giovani, la maggior parte non ancora trentenni, per fare insieme ricerca e sviluppo. Personalmente, finora mi sono sempre occupato di "making things", ma d'ora in poi vorrei dedicarmi di più al "making think", a creare pensiero… Anche A-POC è nato da uno di questi progetti.

**A-POC è l'acronimo di A Piece Of Cloth. Vuol dire che quell'enorme rotolo è un unico pezzo di stoffa?**
Esattamente. Dentro quel rotolo sono tessuti molti indumenti di tipo diverso (vestiti, camicie, pantaloni, calze, ecc.). Basta tagliare con le forbici lungo le linee di contorno già predisposte ed ecco che compare l'indumento, pronto all'uso.

**Questo significa che in un solo rotolo di stoffa sono già contenuti in potenza tutti quei capi d'abbigliamento?**
Sì. Il procedimento è molto semplice: i singoli capi vengono programmati dal computer e lavorati a maglia da una macchina. Tutto qui. A questo punto è il consumatore finale che interviene, ritagliandoseli personalmente. Si parte da un filo e, attraverso la macchina, si arriva direttamente al prodotto finito: è un sistema che riduce al minimo gli sprechi di tempo e di materiale. A suo modo è dunque un abbigliamento ecologico.

**Dal filo si arriva direttamente al capo finito?**
Sì, si può dire che è quel singolo filo a costruire tutto l'abito, come il filo di un baco da seta che dà forma all'intero bozzolo… Ma l'idea del filo unico nasconde potenzialità molto più estese: può superare l'ambito della moda e servire per realizzare oggetti di uso quotidiano, mobili, ecc. Proprio oggi ho realizzato col sistema A-POC il prototipo di una poltrona antropomorfa, che allungandosi può trasformarsi in letto singolo: da un filo, dunque, siamo arrivati a un mobile… che vorrei dedicare a François Burkhardt e a questo suo ultimo numero di *Domus*.

Issey Miyake, poltrona antropomorfa del sistema A-POC, prototipo, 2000. (foto Yasuaky Yoshinaga).
*Issey Miyake, anthropomorphous armchair, A-POC system, prototype, 2000. (photo Yasuaky Yoshinaga).*

***Sato: We are at the beginning of a new century and a new millennium. Do you think our way of living is changing, and if so, how?***
*Miyake: I see the near future as an easy, effortless period, a kind of extension of the age of supermarkets and convenience stores. Our way of thinking about things also is changing at a startling speed. What had previously been submerged is now emerging. Things themselves, objects, are getting 'lighter' and softer… And clothes, too, will tend increasingly to be like a second skin.*

***Talking of clothes, I hear you have given up the Paris collections. What are you working on at present?***
*I have set up a number of working groups with very young professionals – most of them still in their twenties – to do research and development together. Personally I have always so far been concerned with "making things". But from now on I should like to spend more time on "making think", on the creation of thought… A-POC also is a result of these projects.*

***"A-POC" is the acronym of A Piece Of Cloth. Does this mean that that enormous roll is a single piece of cloth?***
*Yes it does. Woven into that roll are numerous different kinds of garments (dresses, shirts, trousers, stockings, etc). All you have to do is take a pair*
*of scissors and cut along the patterns provided – and out comes your garment ready to use.*

***Does this mean that all those different clothes are already potentially contained in a single roll of cloth?***
*Yes. The process is very straightforward: the individual items are computer-programmed and knitted by machine. As simple as that. This is where the end-consumer comes in, cutting them out for her/himself. You start from a yarn and, through the machine, arrive directly at the finished product. It's a system that reduces wasted time and material to the minimum. So in its way this is ecological clothing.*

***From the yarn straight to the finished product?***
*Yes, you can say it is that single yarn that constructs the whole dress, like the fibre of a silkworm that gives shape to the whole cocoon… But the idea of the single yarn conceals a much greater potential: it can go beyond the range of fashion and be used to make everyday objects, furniture, etc. Only today I used the A-POC system to make the prototype for an anthropomorphous armchair. The chair can be elongated and converted into a single bed. So you see, from a yarn we have come to a piece of furniture… which I would like to dedicate to François Burkhardt and to this last* Domus *number of his.*

Testo di Stéphanie Busuttil

*Text by Stéphanie Busuttil*

James Turrell

# Fuori campo

# *Room to see*

**... Un altro esempio di pluridisciplinarietà, che abbraccia arte, scienza e architettura, è il lavoro sulla luce di James Turrell. Da artista cerca riferimenti in altre sfere, nel caso particolare quelle delle scienze come l'astrologia e la psicologia della percezione. Nei suoi 'osservatori' coordina lo spazio per renderlo un luogo che coinvolga i suoi osservatori visivi. Architetto della luce, naturale e artificiale, rafforza l'effetto ottico con le quinte della sua architettura, raggiungendo una sintesi attraverso questa raffinata associazione, come nella mostra inaugurale del Kunsthaus di Bregenz...**

***... Another example of pluri-disciplinarity, which embraces art, science and architecture, is the work done on light by James Turrell. As an artist he seeks references to other spheres, and in the case in point, to those of sciences such as astrology and the psychology of perception. In his 'observatories', he coordinates space to make it a place in which to receive its observers. An architect of light, both natural and artificial, he reinforces the optical effect with the stage sets of his architecture, attaining a synthesis through this refined association, as in the inaugural exhibition at the Kunsthaus in Bregenz...***

***Il californiano*** *James Turrell è uno degli artisti più singolari del nostro tempo. La sua impostazione visiva rimette in questione i fondamenti stessi della percezione. Lavora sulla luce come materia prima dello spazio-ambiente, quando non propone al nostro sguardo il cielo stesso, attraverso i tagli accuratamente studiati del suo vulcano dell'Arizona, il celebre "Roden Crater". Nella sua lucida analisi dell'opera di Turrell Stéphanie Busuttil ci illustra come i percorsi dell'architetto e dello scultore si congiungano a partire dalla loro prospettiva tecnica, nella definizione di una geometria essenziale dei rapporti umani. Il suo parallelo tra Tadao Ando e James Turrell ci illumina su questi casi limite ed eccezionali di integrazione dell'architettura e della scultura.*

Pierre Restany

**Il lavoro di James Turrell** è complesso, nel tentativo di analizzarlo si sono espresse tanto interpretazioni quanto contraddizioni, un'opera in evoluzione permanente. James Archibald Turrell è nato nel 1943 a Los Angeles, è oggi incontestabilmente uno degli artisti più giustamente famosi della costa occidentale degli Stati Uniti. Dagli anni Settanta Turrell usa come mezzo espressivo la luce come certi usano il ferro o il gesso e altri la pittura. Un'opera totalmente consacrata a captare, catturare, possedere, domare, trattenere la luce, che in lui rappresenta la materia di cui è fatto lo spazio.

Una vita di ricerca, un progetto dopo l'altro per darle volume e sviluppare un'architettura della percezione. La nostra percezione.

James Turrell non si classifica facilmente, appare piuttosto ai nostri occhi come un artista scienziato, un artista ricercatore, mezzo architetto mezzo ingegnere, comunque in conclusione un grande manipolatore, quasi un mago. Le sue ricerche riguardano il giorno, la notte, il cielo, la terra e la luce. Lo si è spesso accostato agli artisti minimalisti e agli esponenti della land art come Robert Irwin, Smithson, Walter De Maria, che come lui dalla fine degli anni Settanta hanno abbandonato gli spazi forse troppo ristretti delle gallerie e dei musei per esprimersi nella natura a cielo aperto, a una scala quasi infinita, quella dei grandi deserti. Dal 1979 James Turrell lavora sul "Roden Crater". La scenografia è immota, maestosa, immensa; in mezzo al deserto dell'Arizona sorge un vulcano, la terra è rossa, il paesaggio arido, il cielo disperatamente azzurro. James Turrell ci propone un viaggio al centro della Terra, nel ventre del cratere. Il progetto delle camere del Roden Crater si ispira direttamente ai Kiva-Hopi: cavità destinate ai collegamenti cosmici. Si tratta per Turrell di intrappolare lo spazio di un istante più o meno lungo, l'immensità, l'azzurro, il sole, la luna. L'ispirazione del progetto risente profondamente dello spirito di un vecchio capo tribù degli indiani Hopi. Si accede alle camere attraverso labirinti, cunicoli, santuari, per scoprire in determinati periodi dell'anno fenomeni lunari e solari, equilibrio sempre precario tra la sensazione della realtà e l'illusione. In un film di Carine Asscher del 1995 si vedono James Turrell e Gene Sequakaptawa, capo del clan delle Aquile, coricati l'uno accanto all'altro, mentre guardano insieme il cielo usando come cornice l'orifizio del cratere. Il cielo incorniciato dal vulcano, il cielo limitato, il cielo delimitato dalla cornice. Questa visione del cielo, vissuta personalmente tramite questa esperienza, Turrell ce la propone e ce la impone anche in altre opere: gli 'Skyspaces', spazi chiusi in cui gli spettatori sono invitati a sedersi e a guardare il cielo attraverso un'apertura, una specie di cornice al centro del soffitto. *Heavy Water*, opera del 1991, proponeva anch'essa questo tipo di esperienza: a gruppi di sei, dopo aver indossato un costume da bagno a righe rosse e bianche, gli spettatori diventavano attori penetrando in uno spazio costruito, vasta sala invasa dalla luce naturale dove si immergevano in una piscina, nuotavano in apnea verso l'interno dello skyspace per entrare in un altro spazio, chiuso, sordo, sopra l'aria e sotto l'acqua. Tra quattro mura dalle intersezioni infinitamente sottili Turrell gli offriva il cielo. Ancora e sempre un dialogo con la natura della percezione, tra ombra e luce, superficie e profondità, vuoto e pieno, interno ed esterno, visibile e nascosto.

Ma come avvicinarsi a Turrell senza parlare di architettura? È l'architetto della percezione per eccellenza, lavora sulle proprietà inesplorate dello spazio come volume e non come piano. Gli architetti Herzog e de Meuron scrivono che "La realtà dell'architettura non è il costruito. Un'architettura crea la propria realtà al di là della condizione di costruito o non costruito; è paragonabile alla realtà autonoma di un dipinto o di una scultura".

L'architettura delle opere di Turrell si impone attraverso una totale semplicità formale, la costante ricerca dell'organizzazione estetica e logica degli elementi che la compongono si traduce in una padronanza totale e in una grande complessità, che si possono ritrovare in opere come gli *Spectral Wedgeworks*. Ancora una volta il punto per Turrell è dare sostanza e realtà alle cose che invece abbiamo decretato prive di sostanza. Da artista architetto Turrell vi riesce tramite lo spostamento di recinti da lui costruiti, che trasformano la struttura dell'ambiente, proponendo uno spazio nuovo, angoli nuovi. Grazie a fonti di luce fluorescente che colloca in questi angoli, Turrell crea un muro di luce, schermo fantomatico e opaco, che taglia diagonalmente in due l'ambiente.

Le opere di Turrell appaiono come rifugi spirituali, spazi di meditazione, luoghi di contemplazione, in cui vediamo la luce, quella del cielo o, meglio ancora, nelle opere oscure, quando le pupille si dilatano, quando l'occhio si è abituato alla 'luce' dell'oscurità, ci rendiamo conto che non è la sorgente luminosa a costituire l'opera, ma l'esperienza che viviamo noi spettatori in questo spazio tridimensionale; ci troviamo in posizione tale da vedere ciò che noi vediamo e grazie a questa interazione abbiamo forse per la prima volta coscienza della nostra percezione.

L'opera di Turrell potrebbe essere avvicinata a quella di Tadao Ando. Appartenente alla stessa generazione Ando è totalmente autodidatta, formato essenzialmente dai suoi viaggi negli Stati Uniti, in Europa e in Africa. Perché l'architetto giapponese? Scrive Tadao Ando: "Uso la forma geometrica per dare ordine all'insieme, perché la geometria, secondo me, è la logica dell'architettura... Inoltre nelle mie opere cerco di creare situazioni in cui l'uomo e la natura possano entrare in comunione. All'interno delle

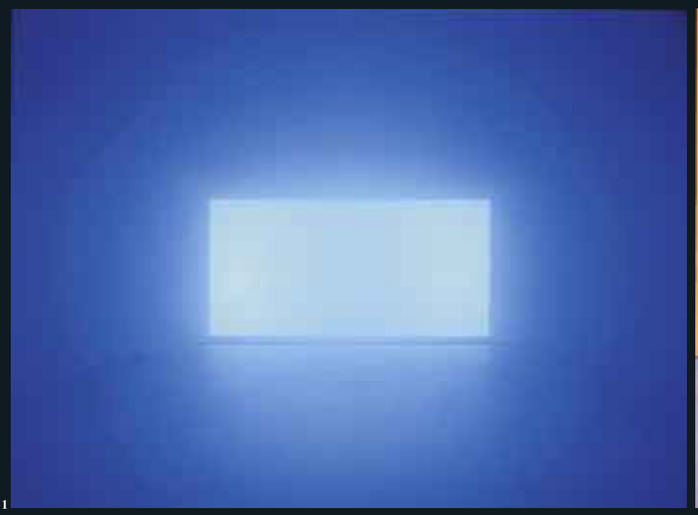




**1** *Wide Out,* (A tutto campo). Installazione luminosa per l'atrio centrale del MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna (foto Gerald Zugmann/MAK).
**2** *East Space,* (Spazio orientale), 1993. Con la cortese autorizzazione di Hausler Kulturmanagement, Monaco di Baviera (foto G. Laznia).
**3** *The Other Horizon,* (L'altro orizzonte). Skyspace nel giardino del MAK, vista esterna (foto Gerald Zugmann/MAK).
**4** Orca, 1968. Installazione al Setagaya Art Museum (foto Eiji Ina).
**5** *Crater After Shaping*, (Cratere dopo la formalizzazione), 1993. Con la cortese autorizzazione di Hausler Kulturmanagement, Monaco di Baviera (foto G. Laznia).

3

*1* Wide Out. *Light installation for the Central Hall of the MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vienna (photo Gerald Zugmann/MAK).*
*2* East Space*, 1993. Courtesy Hausler Kulturmanagemen, Munich (photo G. Laznia).*
*3* The Other Horizon*. Skyspace in the MAK Garden, exterior vie. (photo Gerald Zugmann/MAK).*
*4* Orca*, 1968. Installed at Setagaya Art Museum (photo Eiji Ina).*
*5* Crater After Shaping*, 1993. Courtesy Hausler Kulturmanagemen, MunicH (photo G. Laznia).*



1

2

4

5

**1** *The Other Horizon*, (L'altro Orizzonte). Skyspace nel giardino del MAK, interno (foto Gerald Zugmann/MAK).
**2** *Key Lime π*, (Confine chiave π). Spectral Wedgework (foto Gerald Zugmann/MAK).

***1*** The Other Horizon. *Skyspace in the MAK Garden, interior view (photo Gerald Zugmann/MAK).*
***2*** Key Lime π. *Spectral Wedgework (photo Gerald Zugmann/MAK).*

mie costruzioni voglio creare spazi che incoraggino il dialogo con i materiali naturali, in cui si possano sentire la luce, l'aria, la pioggia". Le parole di Ando riassumono il legame tra i due personaggi. Una delle sue costruzioni più importanti – e la più semplice di tutte – è la chiesa della luce, situata a quaranta chilometri a nord di Osaka. È un piccolo contenitore rettangolare di calcestruzzo; dietro l'altare, sul muro, aperture orizzontali e verticali formano una croce che inonda lo spazio di luce. Per proseguire con Ando occorre anche ricordare il Museum of Wood di Hyogo, anch'esso totalmente turrelliano. Come Turrell, Ando non considera il proprio lavoro come una qualunque forma di misticismo: i limiti sono uno spazio vuoto. Si pensa ad Ando ma anche a Barragán, a Le Corbusier; e evidentemente – osservando i modelli di gesso di Turrell come *Boulée Boola*, le piante e gli schizzi che li accompagnano, le Autonomous Structures – come non ricordare l'architettura delirante di Etienne-Louis Boullée, celebre architetto visionario del Settecento, punto di riferimento permanente nel "ventre dell'architetto", e come non fare riferimento al film di Peter Greenaway? La compenetrazione dell'architettura e della scultura si compie nella materialità, ma anche nel processo della sua nascita. Il lavoro dello scultore e quello dell'architetto si congiungono a partire dall'impostazione tecnica. Ancora una volta una stessa concezione dell'architettura fondata su forme geometriche semplici – il cubo, la sfera, la piramide, le colonne – le cui proporzioni procedono dall'uomo: dal Quattrocento a Le Corbusier.

**The Californian** James Turrell is one of the most singular artists of our time. The breadth of his vision re-questions the very foundations of our perception. He works on light as a raw material of ambient space when he is not busy showing us the sky through carefully studied indentations of his Arizona volcano, the famous "Roden Crater". In her lucid analysis of Turrell's oeuvre, Stéphanie Busuttil shows us that these explorations by the architect and the sculptor are joined right from their technical beginnings, in the definition of an essential geometry of human relationships. Her comparison of Tadao Ando with James Turrell throws light on these extreme and exceptional cases of integrated architecture and sculpture.

*Pierre Restany*

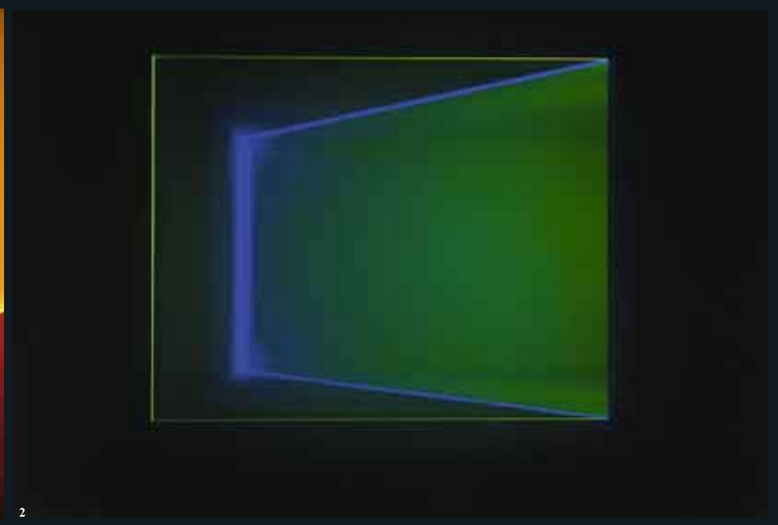
***The work of James Turrell*** *is complex stuff. As many interpretations as contradictions have been put forward in attempts to analyse it in its permanent progress. Born in 1943 in Los Angeles, James Archibald Turrell is today unquestionably one of the most rightly reputed artists working on the US West Coast. Since the 1970s Turrell has adopted light as his medium, just as some prefer iron or plaster and others paint. It is an oeuvre entirely given over to the task of receiving, capturing, subduing and retaining light, which for him is the material that space is made of. His life is spent in pursuit of that material, project after project, in his effort to give volume to it and to develop an architecture of perception. Our perception. James Turrell is not easily classifiable. To my eyes he looks more like an artist-sage or artist-researcher, half architect half engineer. But at all events he is ultimately a great manipulator, with a touch of the magician about him. His projects have to do with day, night, sky, earth and light, and he has often been likened to minimal and land artists, such as Robert Irwin, Smithson or Walter De Maria. Like him, they too began in the late '70s to abandon the perhaps too narrow spaces of galleries and museums in order to express themselves under the open-sky roofs of nature, on the near-infinite scales of vast deserts. Since 1979 James Turrell has been hard at work on his "Roden Crater", majestically set in the immensity of the Arizona Desert, where a volcano stands. The earth is red, the landscape arid, the sky a hopeless blue. James Turrell takes us on a journey to the centre of the earth, into the belly of the crater, where his Roden Crater rooms project is directly inspired by the Kiva-Hopi. With hollows consecrated to cosmic connections, his aim is to trap, for the space of a moment, this bright blue immensity of sky, sun and moon. The project is deeply inspired by the spirit of an old Hopi Indian tribal chieftain. You enter the rooms through labyrinths, burrows and sanctuaries, to discover at certain times of the year lunar and solar phenomena, an always close balance between the sensation of reality and illusion. In a film by Carine Asscher of 1995, James Turrell and Gene Sequakaptawa, chief of the Eagles tribe, can be seen lying down next to each other and looking up at the sky, using the crater's orifice as a frame. The sky is framed by the volcano, presenting a limited view of the sky, the sky delimited by the frame. The view of the sky, which Turrell saw personally through this experience, is proposed and imposed on us in another of his works, called 'Skyspaces'. In closed spaces, the spectators are invited to sit down and look at the sky through an opening, a sort of frame set right in the middle of the ceiling.* Heavy Water, *a work done in 1991, offered a similar experience. In groups of six, after getting into red and white striped bathing costumes, the spectators became actors, going on to penetrate a constructed space, a large room bathed in natural light. There they plunged into a pool and swam underwater into the skyspace, where they entered a further, closed, muffled space, this time with air overhead and water underneath. Between four infinitely thin walls, Turrell showed them the sky. Again this is always a dialogue with the nature of perception, between light and shade, surface and depth, void and full, interior and exterior, visible and hidden. But Turrell cannot be approached without mentioning architecture. For he is the very architect of perception; he works on the unexplored properties of space as volume and not as plan. The architects Herzog & de Meuron wrote that "the reality of architecture is not the built. An architecture creates its own reality regardless of whether it is built or unbuilt; it is comparable to the autonomous reality of a painting or a sculpture".*
*The architecture of Turrell's works is established through a total simplicity of forms. Through his constant search for an aesthetic and logical organisation of its component elements, it is translated with total mastery and great complexity, as in such pieces as* Spectral Wedgeworks. *Here once again the artist's aim is to give substance and reality to things deemed by us to be insubstantial. As an artist-architect, he achieves this by a displacement of partitions constructed by him, which transform the structure of the room and introduce a different space, new angles. Thanks to fluorescent light sources which he places in these angles, he creates a wall of light, a ghostly and opaque screen which diagonally cuts the room in two. Turrell's rooms are like shelters for the mind; meditation spaces and places of contemplation. In them we see light, that of the sky, or better still, in the darker rooms where your pupils dilate, when the eye grows accustomed to the 'light' of darkness, we realise that it is not the light source that makes up the work, but our experience of it as spectators, in the three dimensions of its space. In it we are placed in a position to see what we see, and by this interaction, we gain for the first time perhaps an awareness of our perception. Turrell's oeuvre could be compared to that of Tadao Ando. They are of the same generation. Ando is totally self-taught, essentially through his travels in the United States, Europe and Africa. Why the Japanese architect? Tadao Ando wrote: "I use geometric form to bring order into everything, because geometry is, to my mind, the logic of architecture… Moreover, in my works I try to create situations where man and nature can enter into communion. Within my constructions, I want to create spaces which encourage dialogue with natural materials, where people can feel light, air and rain". Ando's words sum up the link between the two men. One of Ando's most remarkable and simplest constructions is his "church of light", situated some 40 km north of Osaka. This consists of a small rectangular concrete box. Horizontal and vertical apertures on the wall behind the altar form a cross which inundates the space with light. To continue with Ando, we should also think of his "Museum of Wood" at Hyogo, which too is totally Turrellian. Like Turrell in fact, Ando does not consider his work in terms of any sort of mysticism. His limits are empty space. One thinks of Ando, but also of people like Barragán, or Le Corbusier; and when we look at Turrell's plaster cast models, at the* Boulée-Boola *plans and sketches that accompany them, the "autonomous structures", it is hard not to be reminded of the delirious architecture of Etienne-Louis Boullée, the famous 18th-century visionary architect. And in that permanent reference to "the belly of an architect", how could we not also refer to Peter Greenaway's film. The interpenetration of architecture and sculpture occurs in its materiality, but also in the process from which it springs. The work of the sculptor and of the architect is joined right from its technical outset. Once again we have the same conception of architecture, based on simple geometric forms: the cube, the sphere, the pyramid, columns. Hence its proportions proceed from man: from the 'Quattrocento' right up to Le Corbusier.*



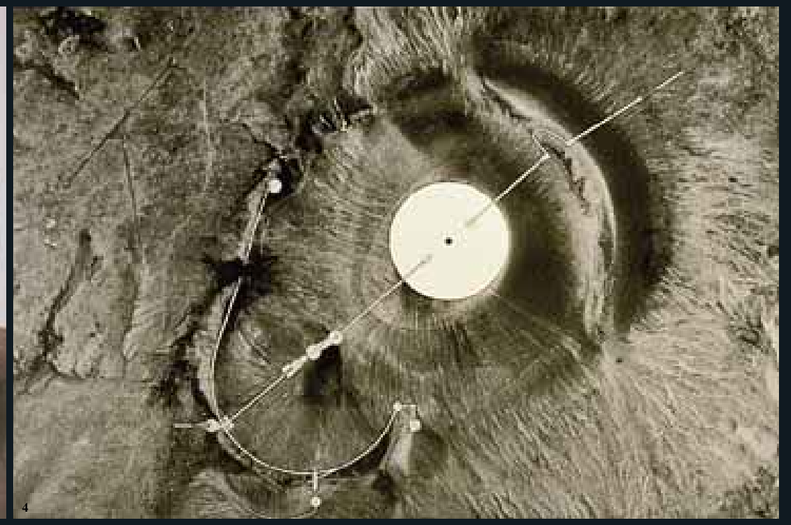
**3** *Boullée-Boola*, 1994. Collezione privata (foto Marc Domage).
**4** *Roden Crater Project*, (Progetto del cratere Roden), 1989. Collezione Frac Limousin (foto Frederic Magnoux).

***3*** Boullée-Boola, *1994. Private collection (photo Marc Domage).*
***4*** Roden Crater Project, *1989. Frac Limousin Collection (photo Frederic Magnoux).*

1


2

3


4

Fotografie di Salvatore Licitra

# Che cosa sarà la Biennale di Venezia nel 2001?

*Photographs by Salvatore Licitra*

# What does the 2001 Venice Biennale have in store?

**... Allo stesso modo in seno alle istituzioni si parla di trasversalità. Sempre più spesso i musei d'arte si aprono alla comunicazione, all'architettura e al design. Si persegue l'idea dell'"opera d'arte totale". Anche la Biennale di Venezia ha una lunga tradizione di accostamento delle arti senza una vera integrazione: arti figurative, teatro e danza, cinema e architettura sono ancora Biennali che vivono di vita propria in parziale autonomia. Si parla di avvicinarle, o di amalgamarle, non solo per interesse culturale ma forse anche per obbligo o a scopo di razionalizzazione. In effetti l'istituzione ha cambiato statuto, il che la obbliga ad acquisire strumenti importanti. C'è da sperare che da queste necessità nascano una concezione trasversale che arricchisca il paesaggio culturale ma innanzitutto una piattaforma che riunisca nuove tendenze emergenti interdisciplinari. Perché sono queste ultime a fare da sismografo, indicando le trasformazioni in corso.**

**François Burkhardt**

***... Similarly, within today's institutions there is much talk of transversality. Art museums are increasingly often opening their doors to communication, architecture and design. The idea of the "total artwork" is being pursued. The Venice Biennale also has a long tradition of the arts shown together, though without really being integrated: figurative arts, theatre and dance, cinema and architecture are still basically separate Biennales that lead their own lives in a partial autonomy. There is talk of bringing them closer, or of amalgamating them, not only for reasons of cultural interest but perhaps also by necessity or for purposes of rationalization. In effect, the Venice Biennale institution has changed its statutes, which obliges it to acquire important new tools. It is to be hoped that these necessities may produce a transversal outlook to enrich the cultural landscape, but most of all a platform to unite newly emerging interdisciplinary trends. Because it is these that provide the seismograph, indicating the transformations in progress.***

***François Burkhardt***

**Harald Szeemann ha** fatto scalpore l'anno scorso a Venezia (cfr. *Domus* 819) esponendo la gioventù del mondo, gli artisti della cultura globale che praticano un'arte senza frontiere, da Londra a Johannesburg e da Pechino a Los Angeles o Buenos Aires. Il suo mandato si estende alla prossima Biennale d'Arte figurativa che si svolgerà nel 2001. Era interessante porgli delle domande a metà percorso. Proseguirà sullo slancio? La risposta è affermativa, senza alcun dubbio. Le difficoltà che ho incontrato per comunicare con lui ne sono la prova migliore: sta percorrendo l'intero pianeta, navigando in aereo sulla configurazione dei siti Internet d'arte, alla ricerca di personalità e valori emergenti nei quattro angoli del mondo.

Tra uno scalo e l'altro ha trovato il tempo di indicarmi innanzi tutto alcuni punti forti dell'immediato futuro della Biennale, cosa che a *Domus* non può fare che piacere, dato che si tratta dell'asse principale dello spirito della rivista: la tendenza a dar conto della crescente trasversalità tra le arti. Gli spazi riabilitati dell'Arsenale offrono un luogo di fusione privilegiata tra i differenti settori della Biennale: arti plastiche, architettura, cinema, teatro, danza.

Quanto ai padiglioni nazionali dei Giardini, essi sono la garanzia dell'interesse che tutti i Paesi del mondo (a cominciare dai più giovani) dedicano a Venezia, e del loro desiderio di essere presenti. Di metterli in discussione, perciò, non se ne parla nemmeno ma si formula un auspicio: che i Paesi proprietari di un padiglione vi accolgano più generosamente gli artisti dei Paesi che ne sono sprovvisti...

Infine le risorse finanziarie. Szeemann è chiarissimo. Gli sponsor, certamente, ma anche i finanziamenti istituzionali perché il denaro pubblico che viene investito nella cultura è più 'puro' del denaro privato. Ci sarebbero sicuramente molte cose da dire a questo proposito. Prendo nota in ogni caso, insieme con i lettori, dell'ottimismo di Harald Szeemann: uomo di fede, di quella fede che sposta le montagne.

*Pierre Restany*

2

1

3

4

**1-4** Opere e installazioni dalla 48ª Biennale di Venezia 1999.
***1-4*** *Works and installations from the 48th Venice Biennale, 1999.*

**1** Cai Guogiang, *Mezzadria*, 1999, Deposito polveri.

**2** Lori Hersberger, *Archaic Modern Suite*, Gaggiandre.
**3** Costas Varotsos, *The Waven*, Padiglione Grecia.
**4** Pipilotti Rist, *Rauchblasenmaschine*, 1999, Deposito polveri.

**Pierre Restany: Si parla, per la Biennale del 2001, dell'eventualità di una fusione delle arti plastiche con altri settori, come il cinema o la danza.**
Harald Szeemann: Sì, effettivamente è una possibilità, soprattutto perché è consigliabile dal punto di vista degli spazi: il settore cinema assume fin d'ora come nuova sede l'ex cinema Arsenale. Teatro/danza/musica si divideranno il palcoscenico alle Tese. Sarà quindi più facile in futuro lo svolgimento di attività combinate. Ma per pensare a una fusione occorre un dibattito approfondito, che si svolgerà certamente dopo l'inaugurazione della Biennale d'Architettura.

**La complessità crescente del rapporto arte/architettura è un fatto evidente, soprattutto in tema d'arte pubblica. Quanto ai giovani plastici, da Douglas Gordon a Pierre Huyghe o a Philippe Parreno, si vanno sempre in maggior numero integrando con il linguaggio cinematografico, così come i performer con la modern dance e i musicisti con le installazioni. Pensi che queste convergenze trasversali possano sfociare in una presentazione simultanea a Venezia l'anno prossimo?**
Come sai io sono spesso andato alla ricerca di queste corrispondenze tra le arti, pur lasciando a tutti la necessaria libertà condizionata dalle modalità ricettive di ciascuno. Ricordi la mostra che ho allestito nel 1963 alla Kunsthalle di Brema, "Quando gli atteggiamenti diventano forme?". Non era forse l'innesco di tutta questa trasversalità? In più a Venezia c'è la volontà di rivalutare culturalmente l'intera area dell'Arsenale. La Biennale del 1999 è stata solo un primo passo in questa direzione. Trovo il progetto grandioso e magnifico, sono felice di avervi contribuito e sono deciso ad agire in questo senso nei prossimi mesi che decideranno la direzione che la Biennale prenderà.

**A parte la Biennale di Venezia e la sua nipotina di San Paolo del Brasile, che costituiscono i due poli dell'informazione istituzionalizzata in fatto d'arte contemporanea, tutta una serie di biennali esotiche ha visto la luce negli ultimi dieci-quindici anni (Cuba, Kwang-Ju, Istanbul, Johannesburg, Sidney, Dakar ecc.). Tu sembri svolgere il ruolo di coinvolgerle in uno sviluppo comune. Hai già praticato un serio lifting alla vecchia signora dei Giardini nel 1999, e di colpo San Paolo quest'anno è passata in secondo piano nell'attualità. L'interesse si è appuntato su Kwang-Ju e Dakar. Siamo in attesa di Sydney, di Cuba e di Shanghai. È l'effetto Szeemann: per le tue selezioni di giovani a trecentosessanta gradi, che parlano la lingua franca della cultura globale, è possibile parlare di contropotere?**
Un contropotere presuppone il potere. Parlerei piuttosto di freschezza, di ottimismo, della vitalità gioiosa incarnata dall'arte attuale. Forse la fede di questi giovani venuti dai quattro angoli del mondo in un'arte 'globale' – si parlava del resto, ancora poco tempo fa, di fede nell'universalità del messaggio – si fonda anche nel loro radicamento nel cuore della realtà quotidiana, un radicamento che sottomettono al loro sistema espressivo rimasto sempre molto personale. Sono convinto che non ci sia globalizzazione senza radici.

**Come te, anch'io sono sensibile al piacere che questi giovani provano nell'esprimersi attraverso un vero e proprio esperanto della coscienza esistenziale. Ma questa lingua franca a base di riciclaggio di oggetti industriali, di performance, di installazioni e di video fa esplodere i concetti di centralismo e nazionalismo culturale. I padiglioni nazionali dei Giardini, ritenuti luogo di presentazione del meglio della produzione artistica dei rispettivi Paesi, appaiono anacronistici, vestigia dello spirito delle esposizioni universali in voga nell'Ottocento. Che cosa diventeranno?**
Non credo che siano superati per tutti. Ci sono parecchie regioni – perfino dei continenti – le cui nazioni vorrebbero avere un proprio padiglione a Venezia... Noi, nell'Europa settentrionale, abbiamo il maggior numero di padiglioni e ci siamo abituati a considerarli come vetrine comunicative, palcoscenici di messaggi culturali, e ne facciamo sempre meno una questione di identità culturale. È in questo spirito di apertura globale che conviene affrontare il problema: penso quindi che bisogna lasciare i padiglioni nazionali come sono: dal punto di vista storico costituiscono un elemento supplementare di fascino per i Giardini. Che abbiano la vita che credono, spesso in contraddizione con la mostra internazionale.

**Questa contraddizione era particolarmente netta l'anno scorso. In rapporto all'impatto vitalistico della tua selezione i padiglioni che non erano stati al tuo gioco e si erano limitati a una presentazione classica apparivano singolarmente fuori fase.**
Beh, come tu dici, certi padiglioni non erano "stati al gioco". Ne avevano ogni diritto. E non credo che il loro scarto abbia nuociuto all'incisività complessiva della Biennale, anzi. Per lo meno per questa volta.

**Ti credevo ostile, come lo era Jean Clair a suo tempo, alla presenza dei padiglioni nazionali ai Giardini. Vedo che non è così.**
Sono realista. Torniamo alla Biennale di Dakar. Negli ambienti che ruotano intorno a questa istituzione c'è un'élite molto appassionata che vorrebbe presentare a Venezia una scelta africana sopranazionale. La prima reazione che viene in mente di fronte a questa iniziativa senegalese è chiedersi se è possibile avere ai giardini un padiglione del Senegal. L'ideale sarebbe che i Paesi proprietari di padiglioni li mettessero a disposizione di quelli che non ne hanno. Se questo auspicio si realizzasse sarebbero soddisfatti in molti: penso all'Europa balcanica, ai nuovi Paesi scaturiti dall'Unione Sovietica, all'Africa, alla Nuova Zelanda, alla Cina e mi fermo qui.

**Se questo scambio si realizzasse si vedrebbe delinearsi una nuova carta culturale, un nuovo mappamondo dell'arte.**
Vedi, sognare è possibile, e non ho timori per la sopravvivenza dei padiglioni. Ciò che temo, invece, è lo 'scarto' di cui parlavi poco fa, uno scarto di estetica (ma quale?). La distanza delle scelte non può che crescere e scavare un abisso tra la mostra internazionale e i padiglioni. Ho appena visto a Dakar il pericolo rappresentato dal metodo liberale e volontaristico della selezione degli artisti: la scelta avviene sulla base dell'elenco di chi si è candidato, e quindi sulla documentazione. Non era una gran cosa.

**La coesistenza di visioni del mondo radicalmente opposte è molto aleatoria. Il fatto che mi sembra sempre più evidente in seno alla nostra cultura globale è che l'arte si avvicina inesorabilmente alla vita, alle situazioni esistenziali dell'essere e delle società. "La vita è l'arte assoluta", diceva Yves Klein. La Biennale di Venezia può essere il luogo di questo incontro tra arte e vita? Il progetto di integrale riabilitazione culturale del prestigioso sito dell'Arsenale è una scommessa di speranza.**
Con l'Arsenale la Biennale può essere intrinsecamente un mondo in se stessa, il laboratorio operativo di ogni poetica trasversale. Ma sai bene che l'equazione arte/vita, per inesorabile che sia, è sempre rimasta un'utopia. Venezia è una città troppo divisa e contraddittoria. Il turismo di massa in una città-museo impedisce la fusione dell'arte nella vita, che può realizzarsi solo con l'intervento di modelli di sintesi pluridisciplinari e polivalenti suscettibili di provocare l'adesione del grande pubblico.

**Il gioco vale la candela. Affrontare Venezia dietro la scenografia, dall'Arsenale invece che dal Canal Grande o dai Giardini, è già una sfida dell'arte alla vita.**
D'accordo sulla sfida. La fiducia di arrivarci un giorno esige da noi molti sforzi.

**La Biennale è ormai una società privata e non più un'istituzione statale italiana. Ha il dovere di assumersi la propria autonomia finanziaria. Saranno necessarie delle sponsorizzazioni. Credi che la Biennale nella nuova formula (nell'ipotesi della fusione di differenti settori all'Arsenale) riuscirà a trovarle?**
Lo spero molto. Ma vuol dire molto lavoro. Per fortuna l'autofinanziamento come formula di sopravvivenza oggi non è all'ordine del giorno. D'altra parte non mi stanco di ripetere che il denaro pubblico è necessario per creare atmosfere più respirabili.

**1-4** Opere e installazioni dalla 48ª Biennale di Venezia 1999.
***1-4*** *Works and installations from the 48th Venice Biennale, 1999.*

**1** Chen Zhen, *50 colpi a testa*, Artiglierie.
**2** Maurizio Cattelan, Tese, Arsenale.
**3** Kcho (Alexis Leyva Machado), Artiglierie.
**4** James Lee Byars, *L'oracolo girevole di Delfi*, 1986, Padiglione Italia.

1

2

3

4





***Harald Szeemann caused*** *a sensation in Venice last year (cf.* Domus *819) by showing the work of the world's youth; works by those artists of global culture who practise an art without frontiers – from London to Johannesburg and from Beijing to Los Angeles or Buenos Aires. His mandate extends to the next Biennale of Plastic Arts, which will be held in 2001. So it was interesting to talk to him in midterm. Will he keep going? The answer is yes, very much so. And the difficulty I had in communicating with him is the best proof of that: he is busy whizzing round the planet, air-surfing its configuration of Internet art sites, in search of up-and-coming personalities and values in the four corners of the globe.*
*Between two stops, he found time to indicate some of the cornerstones of the Biennale's immediate future. Firstly, and much to the pleasure of* Domus, *for it reflects this magazine's underlying spirit: the tendency to cover the growing transversality in the arts. The renovated spaces of the Arsenal now offer an excellent venue in which to bring together the different sectors of the Biennale: plastic arts, architecture, cinema, theatre, dance.*
*As for the national pavilions in the Giardini, they witness the keen interest in Venice shown by countries worldwide (starting from the most recent), and their desire to be present there. So there is no question of undermining them, but rather, a hope: that nations in possession of a pavilion will accord a wider welcome to artists from countries that have none…*
*And finally, financing. Szeemann is blunt. Sponsors are fine, but let there be institutionalized subsidies too. Public money invested in culture is 'purer' than private money. There would of course be plenty to say on that subject. In any case I take note, with our readers, of Harald Szeemann's optimism. He is a man of faith, of the sort that moves mountains.* Pierre Restany

***Pierre Restany: There is talk of the plastic arts possibly being merged with other sectors such as cinema or dance at the 2001 Biennale.***
*Harald Szeemann: Yes, indeed, that is one of the possibilities. Especially as far as space is concerned, this would be appropriate. The cinema sector is in fact now taking over the ex-Arsenal cinema as a new venue. Theatre, dance and music will share the stage at the Tese, so combined activities will be easier in the future. But before that mixture can be envisaged, the matter will need to be discussed in greater depth, and this will certainly be done after the opening of the Architecture Biennale.*

***There is clearly a growing complexity in the art/architecture relationship, especially with regard to public art. As for the young plastic artists, from Douglas Gordon to Pierre Huyghe or Philippe Parreno, they are integrating in ever increasing numbers with the cine-medium, just as performers are interrelating to modern dance and musicians to installations. Do you think these cross-convergences may lead to a simultaneous presentation in Venice next year?***
*As you know, I have often looked for correspondences between the arts, while leaving everyone the necessary freedom to receive them under their own conditions. You may remember the exhibition that I organised at the Kunsthalle in Bern in 1969, "When Attitudes Become Forms": wasn't that the beginning of all this transversality? What's more, there is in Venice a desire to culturally re-enhance the whole of the Arsenal area. The 1999 Biennale was only a first step in this direction. I think the project is most impressive and magnificent, and I'm happy to have contributed to it. Moreover this is the line I'll be taking in the next few months, which will be decisive to the outcome of the Biennale.*

***Aside from the Venice Biennale and its granddaughter the Sao Paolo, which are the two poles of institutionalised information on contemporary art, a whole lot of other, exotic Biennials have sprung up over the last ten or fifteen years (Cuba, Kwang-Ju, Istanbul, Johannesburg, Sydney, Dakar, etc). You seem to their federaliser, so to speak. You already carried out a serious facelift on the grand old lady of the Giardini in 1999, and this all of a sudden Sao Paolo has dropped into the shade, with the interest focused on Kwang-Ju and Dakar. We also await Sydney, Cuba and Shanghai. Such is the Szeemann effect: with selections of young artists in all directions speaking the lingua franca of global culture, can we now talk about a counter-power?***
*Counter-power implies power. Let me talk rather of freshness, optimism and the joyous vitality embodied by art today. It may be that the faith shown by these young artists from the four corners of the globe in a 'global' art – not long ago people were speaking highly of faith in the universality of the message – also resides in the fact that their roots lie deep in the heart of everyday reality; and that those roots are subject to their system of expression which has always been very personal. I am convinced there can be no globalisation without roots.*

***Like you, I am very sensitive to the pleasure which these young artists get out of expressing themselves through what is truly an Esperanto of the consciousness of being. But this lingua franca based on the recycling of industrial objects, performances, installations and videos, explodes the notions of centralism and cultural nationalism. The national pavilions at the Giardini, which are supposed to present the best of their countries' art, look anachronistic, like remnants of the old spirit of world exhibitions that pervaded the 19th century. What will become of them?***
*Don't run away with the idea that they are over for everybody. There are many regions, continents even, whose nations would be only too keen to have their pavilion in Venice…*
*We, in northern Europe, have the largest number of pavilions and are accustomed to think of them as showcases of communication, for the window-dressing of cultural messages; and we are making them less and less a question of national identity. It is in that spirit of global openness that the matter should be approached. So I think that the national pavilions should be left just as they are. From the historical point of view they add charm to the Giardini. Let them lead their lives as they wish, albeit often in contradiction with the international exhibition.*

***This contradiction was particularly sharp last year. By comparison to the vitalistic impact of your selection, the pavilions that did not play your game and stuck to a classic presentation seemed singularly out of the picture.***
*Quite! As you say, some of the pavilions did not "play the game". And they had every right not to play it. And I don't think their aloofness in any way undermined the general impact of the Biennale, quite the contrary. At any rate, they didn't that year.*

***I had thought you were hostile, as Jean Clair was in his day, to the national pavilions at the Giardini. I see this is not the case at all.***
*I am realistic. I was recently at the Dakar Biennial. In the circles that are evolving around this institution there exists a very concerned élite who would like to present a supra-national African choice in Venice. The first reaction that springs to mind in light of the Senegal initiative is to wonder whether there might be a Senegalese pavilion in the Giardini. The idea would be for those countries in possession of pavilions to place them at the disposal of those who don't. If this vow were fulfilled there would be plenty of aspiring occupants: and I am thinking of Balkan Europe, of the new countries emerging from the former Soviet Union, of Africa, New Zealand, China, you name them.*

***If this exchange were to come about, one would see a new cultural map, a different art globe!***
*So you see dreams are possible, and I am not afraid for the survival of the pavilions. What I do fear perhaps is the 'gap' that you mentioned just now, an aesthetic gap (but where?). The gap between choices can only get wider, and the chasm yawn even farther between the international exhibition and the pavilions. At Dakar I have just seen the danger that lies in the liberal and voluntaryist system of selecting artists: the choice being made from a list of those who have put in their candidature, hence from dossiers. It was not a brilliant scheme.*

***The coexistence of radically opposite visions of the world is deeply aleatory. What seems to me more and more striking within our global culture is that art is coming inexorably closer to life, to the existential situations of being and of societies. Yves Klein liked to say that: "Life is absolute art". Can the Venice Biennale provide the venue for this meeting of art and life? The project for the full cultural rehabilitation of the prestigious Arsenal site is evidence of hope.***
*With the Arsenal the Biennale could be intrinsically a world unto itself, the working laboratory of all transverse artistic endeavours. But you know that the art/life equation, however inexorable, has always been a utopia. Venice is too divided and contradictory a city. Mass tourism in a museum-city prevents the merging of art into life which can only occur through the action of pluridisciplinary and polyvalent models of synthesis with the capacity to involve the general public.*

***The stakes are well worth the trouble. To take Venice from the other side of the picture, from the Arsenal instead of from the Grand Canal or from the Giardini, constitutes in itself a challenge by art to life.***
*I agree about the challenge. To be sure of getting there in the end calls for a great deal of effort on our part.*

***The Biennale is by now a private company and no longer an Italian State institution. It has to be financially self-sufficient. Sponsors will be necessary. Do you think the Biennale under its new formula (with the possibility of different sections being merged at the Arsenal) will succeed in finding them?***
*I very much hope so. But it's a very hard job. Fortunately for the moment self-financing is not our formula for survival. Besides, I never cease to say that public money is necessary to create purer auras.*

**1-2** Opere e installazioni dalla 48ª Biennale di Venezia 1999.
***1-2*** *Works and installations from the 48th Venice Biennale, 1999.*

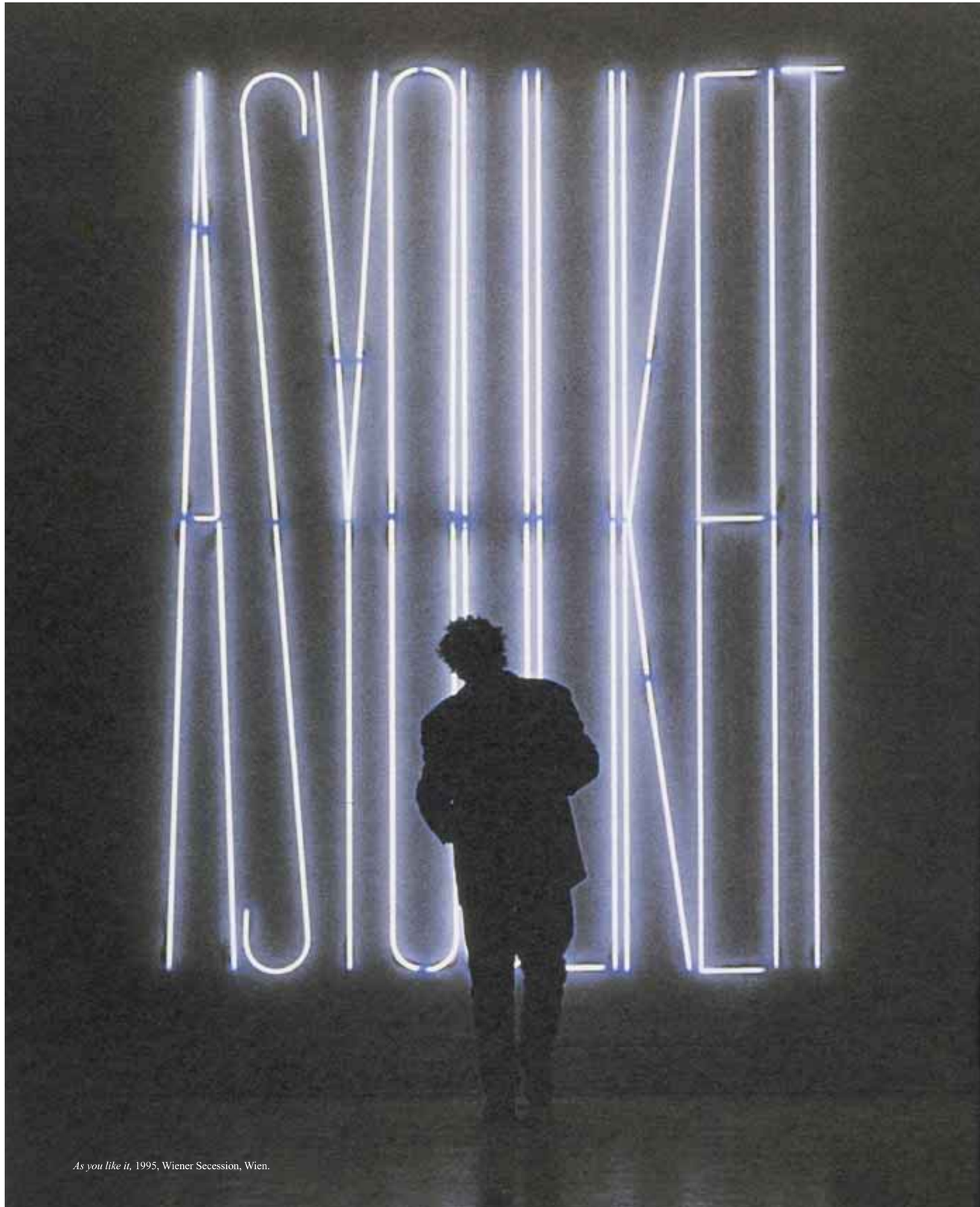
**1** Serge Spitzer, Magazzino Isolotto.
**2** Olafur Eliasson, esterno, *exsterior*, Deposito Polveri.

1

2







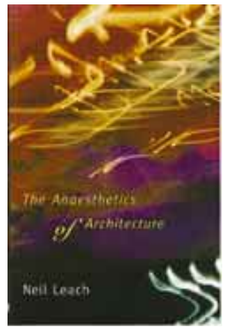
*As you like it,* 1995, Wiener Secession, Wien.

**a cura di Gianmario Andreani**

## “The Anaesthetics of Architecture”.

*Neil Leach.*
*The Mit Press, Cambridge/Ma, 1999 (pp.112, s.i.p.).*

**di Luigi Prestinenza Puglisi** Questo è un lavoro polemico, scrive Neil Leach nell’introduzione. E polemiche il libro ne ha suscitate. Per esempio da parte del recensore di *The Architect’s Journal* che ne ha stroncato le tesi. Che sono chiare, esplicite e riassumibili in cinque, una per ciascun capitolo.
Prima tesi. L’architettura subisce negativamente il clima culturale di una società saturata dalle immagini. Queste nascono da un desiderio informativo ma, alla fine, un eccesso di informazione distrugge la comunicazione. Che avrebbe bisogno di meno dati e di più concetti. Troppe immagini producono un mondo simulato, una Disneyland diffusa. Miti, sogni, fantasmi traspaiono dalle forme degli architetti contemporanei. Ma anche dai panorami urbani che, come nel caso dei centri storici, sono trasformati da asettiche operazioni di chirurgia plastica in oggetti irreali, privi di effettivo spessore storico.
Seconda tesi. Viviamo in un’epoca nella quale il visuale, che si fonda sull’occhio che dei cinque organi di senso è il più astratto e elitario, trionfa. Da qui anche la scarsa considerazione degli architetti per i concreti spazi della vita e per le esigenze degli utenti. Si ripercorrono gli errori delle ideologie fasciste che, appunto, non esitarono a estetizzare fatti che sarebbero dovuti essere giudicati con altri parametri. Quanti architetti, si chiede Neil Leach non esiterebbero ad aprire tra le case un’arteria di traffico solo perché ciò corrisponde a un imperativo formale? E, inoltre, non esiste forse più di un parallelismo tra l’esteticizzazione fascista dell’esistenza e la seduzione, tutta visiva e sensuale, del mondo delle merci, di cui oggi l’architettura fa parte? Terza tesi. Un’estetica basata sulla rapida successione di immagini ha per il nostro sistema nervoso il valore di una droga. Serve a intorpidire più che a risvegliare i sensi. E a fare in modo che il vertiginoso mutamento delle tecniche, imposto dalla logica del consumo, piuttosto che produrci dolore e disorientamento ci arrechi piacere. Il veleno, come per la medicina omeopatica, diventa controveleno. Lo stimolo un anestetizzante. E l’architetto si trasforma in un manipolatore pubblicitario costretto a lavorare sul convulso, ma in fondo prevedibile, ripetersi delle mode. Quarta tesi. La seduzione è uno strumento attraverso il quale perseguire scopi di altro genere: etici e politici. Non è il fine ultimo dell’arte né tanto meno dell’architettura. I migliori progettisti, invece, a partire dagli studi su Las Vegas di Venturi hanno spesso limitato le loro indagini formali ad aspetti iconici immediatamente percettibili. Da qui un superficiale formalismo. Vale a dire un atteggiamento estetizzante che non è in grado di scalzare i presupposti della cultura dominante. Ma che anzi, essendone presto assorbito, li rafforza. E così da un’architettura tesa all’interpretazione e alla profondità, quale per esempio quella proposta dai Situazionisti negli anni Sessanta, si è passati al caleidoscopio di immagini ammannite da un seducente, ma sempre più politicamente innocuo, star system.
Quinta tesi. Lo scollamento tra forma e contenuto che, in questi ultimi anni, sta producendo fenomeni paradossali. Per esempio corsi di insegnamento nei quali si teorizza il perseguimento dell’immagine architettonica indipendentemente dal programma funzionale. Oppure critici e architetti – Neil Leach non li cita ma è chiaro che si rivolge a Mark Wigley, Jeffrey Kipnis, Peter Eisenman – interessati da forme “ that attract rather than denote signification” (che attraggono piuttosto che denotare il senso). La differenza non è da poco: mentre le prime devono sedurre per suscitare catene di significati che possono essere i più arbitrari, le seconde hanno senso in loro stesse e, per essere svelate, costringono l’osservatore a entrare all’interno della logica del progetto e del suo discorso. L’arte, insomma, non può essere un infinito gioco di libere metafore in cui ogni significato, politico o no che sia, possa essere appiccicato a qualsiasi superficie, ma un discorso strutturato di cui esiste una definita chiave interpretativa. Dietro la circostanziata denuncia di Neil Leach non è difficile intravedere una linea di ricerca filosofica che va dal razionalismo critico della scuola di Francoforte al situazionismo di Debord sino alla sociologia dei paradossi di Jean Baudrillard. Autori ampiamente citati e di cui Neil Leach aveva già proposto numerosi brani nella sua precedente antologia *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory.* E ugualmente agevole è trovare punti di contatto con le osservazioni di Umberto Eco, sviluppate in *I limiti dell’interpretazione,* polemico contro le scuole decostruttiviste che stimolano la deriva interpretativa del lettore a scapito dell’esegesi e dell’analisi del testo. Due o tre obiezioni vanno, però, sollevate al lavoro di Neil Leach. Innanzi tutto, occorre osservare che lo scarto dall’opera all’interpretazione, dal simbolo alla metafora, dalla struttura alla superficie, permette di ripercorrere, ampliandola, una linea di ricerca inventata dal genio di Marcel Duchamp. Consiste nello spostare l’attenzione dal prodotto artistico in sé e per sé alla complessa in-




terrelazione tra artista/prodotto/fruitore. Oggi, con le possibilità offerte dall’elettronica – che è appunto fondata sul concetto di interrelazione – questa linea di ricerca attende nuovi sviluppi e promette nuovi risultati. Va, poi, osservata la positività per l’architettura di una sua sempre più radicale compromissione con il divenire della vita e i suoi volatili valori. Da qui la freschezza di approccio che le ha permesso di abbandonare le secche dell’autoreferenziale manierismo postfunzionalista nel quale si era per molti anni arenata. Pericoli di cadute nello star system e nell’effimero delle mode? Certo. Ma la ricerca architettonica è attualmente più avanti di quanto paventato dal critico inglese. Autori quali Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, Jean Nouvel, pur giocando con l’estetica della seduzione e sviluppando infinite quanto fragili catene metaforiche, propongono opere che vanno ben al di là della vuota apparenza dell’involucro. I veri artisti – e questa mi sembra una delle poche regole costanti della storia delle forme – sono sempre più furbi delle categorie critiche che li vogliono imbrigliare.

*This is a polemical book, writes Neil Leach in the introduction, and it has stirred up loads of controversy. For instance, the reviewer in* The Architect’s Journal *tore it to pieces. The author’s postulates are clear and explicit: there are five, one per chapter. First thesis. Architecture is negatively influenced by the cultural climate of an image-saturated society. They spring from a desire for information, but in the end a surfeit of information destroys communications. In fact, less data and more concepts are needed. An excess of images produces a simulated world, a widespread Disneyland. Myths, dreams and ghosts transpire from the forms of contemporary architects, besides appearing in the urban landscapes. In the historic cores they are transformed by aseptic plastic surgery into unreal objects, without any real historic depth. Second thesis. We are living in the age of the visual triumphs; it is based on the eye, the most abstract and élite of the five sense organs. This helps explain why the architects are little concerned by the concrete spaces of life and the users’ requirements. The mistakes of Fascist ideology are being repeated; in fact, it did not hesitate to give an aesthetic value to things that should have been judged by other parameters. How many architects, wonders Neil Leach, would not hesitate to plow an artery through dwellings just because it was formally imperative? Furthermore, isn’t there more than one parallel between the Fascists’ assigning an aesthetic value to existence and the wholly visual, sensual seduction of goods, which architecture now is? Third thesis. An aesthetic based on a rapid sequence of images is like a drug for our nervous system. It dulls rather than awaken the senses and causes the whirlwind technical changes, imposed by the need to consume, to bring us pleasure, not pain and disorientation. As in homeopathic medicine, the poison becomes the antidote, and the stimulus an anesthetic. So the architect is transformed into an advertising manipulator forced to work on the convulsive, yet predictable, repetition of fads. Fourth thesis. Seduction is a tool for pursuing other kinds of purposes: ethical and political. It is not the ultimate end of art, and much less of architecture. Instead, the best architects, beginning with Venturi’s Las Vegas studies, have frequently limited their formal investigations to immediately perceptible iconic facets. This has led to a cosmetic formalism, an attitude unable to undermine the principles of the established culture. Instead, being quickly absorbed by them, it strengthens them. Thus we have gone from architecture aimed at interpretation and depth, like the Situationists’ of the 1960s, to a kaleidoscope of images prepared by an alluring, yet increasingly politically innocuous, star system. Fifth thesis. Form and contents are split; recently, this has been generating paradoxical phenomena. For example, there are courses where one postulates the pursuit of the architectural image independently from the functional brief. Moreover, there are critics and architects – Neil Leach does not name them, but it is clear that he has in mind Mark Wigley, Jeffrey Kipnis and Peter Eisenman – interested in forms “that attract rather than denote signification”. The difference is not negligible. While the former have to lure in order to trigger chains of meanings that can be as arbitrary as you want, the latter have signification within themselves and to be revealed, they oblige the observer to enter the logic of the scheme and its approach. In short, art cannot be an endless, play of free metaphors in which any meaning, political or otherwise, can be applied to any surface whatsoever; it must be an organized tale with a definite interpretative key. Behind the detailed denunciation of Leach it is not difficult to glimpse a line of philosophical research leading from the Frankfurt School’s critical rationalism to Debord’s Situationism and to Jean Baudrillard’s sociology of paradoxes. These authors are widely cited and Neil Leach already had offered a host of quotations from them in his previous anthology* Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory. *Likewise, one has no trouble finding things in common with the observations of Umberto Eco, developed in* The Limits of Interpretation. *This was an attack against the deconstructivist schools which incite the reader’s interpretive drift to the detriment of the exegesis of the writing. However, a couple of objections have to be made to Neil Leach’s work. First of all, we have to remark that the deviation from the work to the interpretation, from the symbol to the metaphor and from the structure to the surface permits one to follow again and broaden a research path invented by that genius, Marcel Duchamp. It consists in shifting the attention from the artistic product in itself to the complex interrelation between the artist, the product and the viewer. Today, with the opportunities offered by electronics – which is founded on the concept of interrelation – this line of research awaits fresh developments and promises new results. We should also mention that architecture’s ever more radical involvement in the development of life and its volatile values is positive. This engendered the fresh approach which allowed it to escape from the quicksands of the self-referential postfunctionalist mannerism where it had been mired for years and years. Are there dangers of falling into the star system and the ephemeral fads? Of course. But architecture currently is farther ahead than the British critic fears. Take authors such as Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi and Jean Nouvel: though they do play with the aesthetic of seduction and develop countless fragile metaphorical chains, their works go far beyond the empty appearance of the envelope. True artists – and this seems to me one of the constant rules of the history of forms – are always sharper than the critical pigeonholes made to cage them.*

## “Art and Architecture: New Affinities”.

*Julia Schulz-Dornburg.*
*Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000 (pp. 144, s.i.p.).*

**di Gianni Pettena** Dopo la sperimentazione degli anni ‘60 e ‘70, innescata da un più generale processo generazionale che aveva espresso nel rifiuto delle convenzioni disciplinari anche la speranza di un cambiamento che all’epoca, in tono con le innovazioni sociali e le conquiste scientifiche, appariva potenzialmente illimitato, arte e architettura negli anni successivi subiscono una progressiva trasformazione di ruolo e di motivazioni. L’arte, abbandonando sempre più la propria vocazione elitaria e superando i limiti anche fisici imposti dal luogo museale, si appropria della socialità urbana, di contesti pubblici e privati e perfino del non-spazio della città virtuale; l’artista acquista un ruolo multifunzionale e interdisciplinare poiché parte integrale della sua opera diventano considerazioni non solo formali o linguistiche ma anche sociali o politiche, oltreché formulazioni spaziali motivate da contesti fisici i più diversi; i vocabolari e le strumentazioni subiscono processi di trasformazione profonda, progressivamente adeguandosi a diversi referenti e necessità. Parallelamente in architettura, superata la fase della messa in discussione dei canoni disciplinari ed esplorata ogni possibilità di linguaggio formale, la trasformazione riguarda il mutamento di ruolo dell’edificio o elemento architettonico in rapporto alla crescita incontrollata della città, il suo significato di possibile permanenza in un contesto di continuo mutamento, la ricerca di una soluzione di fronte alle contraddizioni provocate dal rapporto tra le tradizionali caratteristiche di stabilità e rappresentatività e le dinamiche del contesto della città, fisica o virtuale, e delle necessità dei suoi abitanti. D’altra parte la riflessione critica sul ruolo dell’architettura in rapporto alla nuova realtà sociale e le proposizioni concettuali che anticipavano nella teoria il dibattito su contraddizioni allora solo prevedibili, erano state numerosissime e approfondite a partire dalla fine degli anni ‘50 (e non si comprende qui il riferimento dell’autrice ai soli Gordon Matta-Clark e Haus-Rucker-Co. come esempi di sperimentazione in questo ambito), ma sarà solo in anni successivi che l’architettura verrà infine interpretata non tanto come “oggetto finito” quanto come una sequenza di azioni ed esperienze, una serie di frammenti che acquistano unità e coerenza attraverso l’uso: un’architettura che può essere compresa solo vivendola, che può esistere solo se viene usata.
Alla luce di queste trasformazioni i confini tra arte e architettura si fanno dunque sempre più indefiniti poiché entrambe traggono motivazioni e ruolo dalla natura del contesto e dalle caratteristiche e necessità dei fruitori, e i linguaggi formali vanno sempre più assimilandosi, con strumentazioni e metodologie non più specifiche del campo disciplinare ma, per entrambi, ricavate da elementi proposti dalla natura stessa del sito le cui molteplici valenze vengono spesso interpretate anche avvalendosi di supporti tecnologici che consentono di eliminare differenze di materia e di scala.
Più attento alla selezione e catalogazione tematica di esempi comparativi nell’operare in campo artistico e architettonico nel corso degli ultimi due decenni (1978-1998) che all’analisi storico-critica della genesi delle supposte ‘nuove’ affinità, il saggio denuncia tuttavia fin dall’introduzione la volontà di riaprire un tema già tanto dibattuto, quello dei punti di tangenza e degli ‘sconfinamenti’ tra arti visive e architettura, solo in considerazione di quegli aspetti che maggiormente hanno subito l’influenza dei mutamenti radicali verificatisi in anni recenti nella società, nei valori e nella cultura: secondo l’autrice, una diversa esperienza dello spazio, il ruolo più attivo di chi questo spazio percepisce con un nuovo coinvolgimento sensoriale, un’arte e un’architettura che più che oggetti solo da ammirare creano ambienti, luoghi e situazioni da usare e sentire in consonanza/dissonanza con la propria realtà.
Per una lettura più immediata delle similitudini tanto nella loro elaborazione concettuale quanto nella fisicità della loro realizzazione, i progetti di ‘arte’ e ‘architettura’ vengono presentati a fronte, così che specularmente si possano comparare gli aspetti che ne definiscono di volta in volta, nelle otto sezioni in cui il volume si articola, il rapporto con l’ambiente naturale o la risposta a quesiti quale quello della relazione tra percezione spaziale e movimento, dell’immagine riflessa, della materia in rapporto alla luce, dello ‘scavo’ o spazio in negativo, delle strutture che hanno o acquistano sonorità, della fisicizzazione delle memorie private o collettive.
Di fronte però a spazi definiti dalla luce, dal suono o dalla memoria, dagli elementi della natura come dal movimento e dalle intenzioni, di fronte a torri innalzate e abitate nel deserto, edifici invisibili o stanze ingigantite dall’illusione della specularità, giardini di ghiaccio e del silenzio, monumenti all’acqua, al vento e al fuoco, case della pioggia e del suono, superfici astratte che occultano volumi sotterranei, case palcoscenico e musei minimalisti, l’attribuzione a un campo o all’altro (e questo a ulteriore dimostrazione di un’assimilazione ormai quasi totale) appare spesso, inevitabilmente, arbitraria.

*The 1960s and 1970s were years of experimentation, triggered by a more general generational process which had expressed in the rejection of the disciplinary conventions also the hope for a change that, at the time, in harmony with the social innovations and scientific achievements, appeared potentially unlimited. In the subsequent years art and architecture underwent a progressive transformation of their role and motivations. By increasingly throwing off its own elitist bent and overcoming the partly physical limitations imposed by the museums, art took possession of urban social relations, public and private contexts, besides the non-space of the virtual city. The artist had acquired a multipurpose and interdisciplinary role, because social and political ideas, not just formal or linguistic considerations, had become an integral part of their work. In addition, the spatial formulations depended on highly varied physical contexts. The vocabulary and instruments were deeply modified, gradually adapting themselves to different references and necessities. Likewise, in architecture, having overcome the phase of questioning the disciplinary canons and explored every possible formal language, the transformation concerned the modified role of the building or architectural element in relation to the city’s uncontrolled growth and its meaning as something possibly permanent in an ever-changing context. Moreover, one sought for a solution to the conflicts caused by the relationship between the city’s traditional traits of stability and representiveness and the flux of its physical or virtual context and the necessities of its inhabitants. The critical pondering on architecture’s role in relation to the new social reality and the conceptual propositions which theoretically anticipated the debate on the then only predictable contradictions had been countless and thorough beginning in the late 1950s (we do not understand why the author refers only to Gordon Matta-Clark and Haus-Rucker-Co. as experimental cases in this field). Yet not until later was architecture, at last, interpreted as a sequence of actions and experiences, a set of fragments that acquire unity and coherence through use. Heretofore, architecture had been viewed as a “finished object”, but subsequently it was realized that architecture can be comprehended by using it alone.*
*In view of these transformations, the borders between art and architecture have become ever vaguer, since both get motivations and their role from the nature of the context and the characteristics and needs of the viewers. Also, the formal languages have become ever more similar, with tools and methods no longer confined to the discipline; instead, both derived them from the elements suggested by the nature of the site itself and its host of meanings often were interpreted through technological means which made it possible to eliminate differences of material and scale.*
*The essay is more careful to select and thematically catalogue the comparative examples of work in art and architecture over the last two decades (1978-1998) than to critically and historically analyze the genesis of the presumed ‘new’ affinities. However, right from the preface the book announces the will to reopen an already so much debated issue – the intersection and ‘encroaching’ of the visual arts and architecture – only as concerns the facets which have most been influenced by the radical changes which have taken place recently in society, values and culture. In the writer’s opinion, these are a different spatial experience, the more active part played by those who perceive this space with a fresh sensorial participation; rather than art and architecture which are no longer only objects to be admired, they create environments, places and situations to be used and felt in consonance or dissonance with reality itself. To facilitate a more immediate reading of the similarities in both their conceptual elaboration and concrete execution, the ‘art’ and ‘architecture’ schemes are presented on facing pages. Thus, as in a mirror, one can compare the aspects that define them in the volumes eight sections: the relationship with the natural setting or the answer to questions such as the relationship between spatial perception and movement, reflected images, matter in relationship to light, digging or negative space, the structures which have or acquire sonority, and the physicalization of private or collective memories. However, it frequently appears to be (inevitably) that the attribution to one field or another is arbitrary. We deal with spaces defined by light, sound or memory, by the elements of nature, or by movement or intentions, dealing with inhabited towers rising in the desert, invisible buildings of rooms enlarged by mirrors, gardens of ice and silence, monuments to water, wind and fire, houses of rain and sound, abstract surfaces that conceal underground volumes, stage homes or minimalist museums. This arbitrariness further shows that the assimilation is now nearly total.*

## “Where to Start From”.

*Maurizio Nannucci.*
*European Patent Office, Munich, 1999 (s.n.p., s.i.p.)*

**di Maurizio Bortolotti** Il punto di partenza del lavoro di Maurizio Nannucci è la relazione tra parola e immagine, che egli concretizza esponendo delle scritte al neon in luoghi determinati. Egli afferma: “L’immagine, la definizione e l’oggetto non sono equivalenti o intercambiabili. Mentre la scrittura, con il suo insieme autonomo di ‘figure linguistiche’, funziona come un’immagine. Isolata, una frase tende a diventare autocontraddittoria o a entrare in conflitto con il proprio ‘significato’. […] Sottolineare il valore iconico della scrittura mi consente di utilizzarla come un’alternativa ad altre immagini o icone”.
Così, il rapporto tra l’immagine e la parola scritta consente all’artista di creare un veicolo universale mediante il quale egli instaura un rapporto tra le parole e il mondo. La parola, infatti, come strumento elementare di comunicazione appartiene al mondo e lo rappresenta nel libero flusso di scambio che essa instaura nella vita sociale. La parola diviene, cioè, sia un mezzo di rappresentazione del mondo che di interazione con esso e crea un legame con le cose che si situano nel mondo, rivelando tale legame all’interno di se stessa. La parola, in quanto appartiene alla vita, si pone all’origine della produzione germinale di immagini. La parola crea, cioè, uno spazio tra la dimensione soggettiva e quella oggettiva del mondo. Quello che interessa a Nannucci è dare presenza fisica a tale spazio concretizzandolo in immagine artistica.
La parola diventa, quindi, punto di contatto e di origine tra l’opera d’arte e il mondo. Si dà come traccia, frammento capace di evocare il tutto. Egli espone le seguenti frasi fatte di luce al neon: “Light sign as transparent acceleration of time moving far from colour and meaning to the blue silence; You can imagine the opposite” (posta sul fronte di un vecchio edificio a Monaco, in Germania); “The possible plan of the impossible”; “Light and beauty are two unquestionable facts, Let’s me talk about art... maybe”. Ed esse necessitano della fisicità dei luoghi e degli spazi dove si situano per inverarsi, acquisire statuto di opera d’arte. Infatti, l’attenzione alla sensualità del mondo è uno dei tratti salienti dell’opera di Nannucci. Così, la parola, il linguaggio trovano una relazione diretta con la catalogazione delle cose che si trovano nel mondo. Come le immagini degli orti botanici o la serie *Lives Here*, di fotografie di ingressi di abitazioni prese in vari Paesi.
L’importanza del rapporto con il mondo appare anche nell’opera esposta alla Biennale di Venezia del 1978: un aereo sfreccia in cielo trascinando la scritta “Image du ciel”. Questa diviene il punto di accelerazione della totalità fisica per la quale sta ed entro cui si pone: l’idea totalizzante di cielo non è solo suggerita ma è anche resa presente, diviene lo spazio fisico in cui l’opera si mostra. Allo stesso modo, le varie scritte al neon che l’artista colloca negli spazi interni, o sugli edifici all’esterno, sono tracce di una dimensione più ampia. “Giacché la mia arte è governata dal carattere degli spazi che la gente mi offre, le differenze tra le mie opere sono in qualche modo funzionalmente determinate. Nell’occhio della mia mente posso vedere i vari ambienti, i muri della stanza in cui sto installando l’opera, come ‘pagine bianche’ all’interno di un libro”.
Ed è in questo preciso punto che si stabilisce la relazione tra il lavoro di Nannucci e l’architettura, che esprime la sua relazione con il mondo. Il lavoro dell’artista, infatti, suggerisce all’architettura uno spazio che non è semplicemente fisico, ma è uno spazio utopico. Esso diventa il punto di incontro in cui la condizione limitante della struttura materiale del luogo sposa un’idea di totalità che la dimensione iconica suggerisce. Lo spazio interno dell’architettura e lo spazio urbanistico della città divengono i luoghi fisici di accadimento dell’opera di Nannucci.
Poiché ciò che più conta nel suo lavoro non è ciò che si vede, le scritte al neon con la loro presenza luminosa, ma ciò che attraverso tali scritte viene reso presente negli spazi in cui esse sono esposte: lo spazio iconico creato dalla relazione della parola con il mondo. Ed è il rapporto tra spazio interno ed esterno che viene messo a nudo e mostrato. Così, l’interno sembra rovesciarsi verso l’esterno attraverso la presenza di scritte che danno corpo a uno spazio diverso da quello in cui si situano, rivelando l’esistenza di uno spazio ‘altro’ rispetto a quello architettonicamente definito. Mentre le scritte luminose sul fronte o sul tetto di edifici calati nel contesto urbanistico di città europee rimandano allo spazio allargato del mondo. Anche qui lo spazio iconico prodotto dalla scritta luminosa crea un’interazione con lo spazio fisico della città. In questo modo, nelle opere di Nannucci sfugge

una demarcazione netta tra spazio reale dell'architettura e dell'urbanistica dei luoghi e spazio immaginario creato dalle parole che l'artista espone. Ciò che egli rivela nel suo lavoro è la continuità tra questi due diversi spazi e l'impossibilità di trovare una linea di demarcazione tra essi. Così, lo spazio che individua Nannucci è uno spazio dai confini incerti, reale ma instabile in quanto soggetto a continui cambiamenti poiché espressione della relazione con il mondo.

Perciò, spesso le sue scritte non occupano una posizione centrale negli spazi in cui sono esposte, in quanto mirano a ridefinire questi. Le pareti dei luoghi interni o le facciate degli edifici diventano diaframmi attivati dalle scritte, che indicano continui punti di passaggio o di scambio tra la struttura fisica del luogo e la ridefinizione della sua base semantica grazie a un costante spostamento di funzione e di ruolo che lo spazio immaginario creato dall'artista produce nell'attivare una relazione con il mondo.

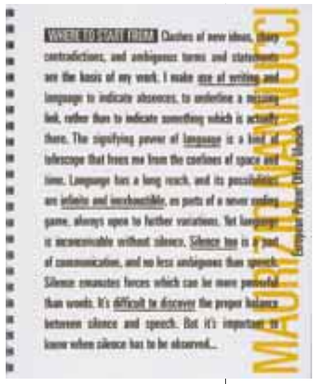
Qualcosa che si apparenta a quanto Rem Koolhaas osservava nel Muro di Berlino: "[...] il suo significato cambiava quasi giornalmente, talvolta nel giro di ore. Ed era influenzato più dagli eventi e dalle decisioni presi a migliaia di chilometri di distanza che dalla sua manifestazione fisica" (*S, M, L, XL,* p. 227).

---

*The point of departure of Maurizio Nannucci's work is the relationship between word and image, which he renders concretely by exhibiting neon phrases in certain places. He asserts: "The image, the definition and the object are not equivalent or interchangeable. Instead writing itself, with its own autonomous set of 'linguistic figures', functions as an image. In isolation, a phrase is inclined to become self-contradictory, or to enter into conflict with its 'meaning'. [...] Emphasizing the iconic value of writing enables me to use it as an 'alternative' to other images or icons".*

*Thus the relationship between the image and writing permits the artist to create a universal vehicle through which he establishes a relation between the words and the world. In fact, words as the elementary communication tool belong to the world and represent it in the free exchange flow they set up in social life. The word becomes, that is, both a means of representing the world and a way to interact with it, creating a link with the things situated in the world. It reveals that connection within itself. Words, in so much as they belong to life, are at the origin of the germinal production of images.*

*Words create, that is, a space between the subjective and objective dimensions of the world. What Nannucci is interested in is giving that space physical presence by making it a concrete artistic image. The word becomes, therefore, the point of contact and origin between the artwork and the world. It is a trace and fragment able to evoke the whole. The artist displays the following sentences in neon lights: "Light sign as transparent acceleration of time moving far from colour and meaning to the blue silence; You can imagine the opposite" (it faces an old building in Munich, Germany); "The possible plan of the impossible"; "Light and beauty are two unquestionable facts, Lets me talk about art... maybe". They need the physical nature of the spots and*




*spaces where they are placed in order to acquire truth and become works of art. In fact, the attention to the sensuality of the world is one of the outstanding traits of Nannucci's creations. Thus words and language find a direct relation to the pigeonholing of the things in the world. This is similar to the images of botanical gardens or the* Lives Here *set – photographs of home entrances taken in various countries.The importance of the relationship to the world also appeared in the work exhibited at the 1978 Venice Biennale: a plane speeding across the sky trailing the sign: "Image du ciel". This became the point of acceleration of the physical totality for which and within which it exists: the all-embracing idea of the sky is not only suggested, it even is made present, becoming the physical space where the work is displayed.*

*Likewise, the various neon expressions the artist places indoors or outdoors are traces of a broader dimension. "Since my art is governed by the character of the spaces that people offer me, the 'differences' between my individual works are to some extent functionally determined. In my mind's eye I can see the various 'environments', the walls of the room in which I'm installing the work, like blank 'white pages' in a book".*

*And this is precisely where the relationship between Nannucci's work and architecture is established, manifesting its relation to the world. The artist's work, in fact, suggests to architecture a space that is not simply physical: it is utopian. It becomes the point where the limiting condition of the material structure of the location marries an idea of totality suggested by the iconic dimension. Architecture's interior space and the city's urban space become the physical spots where Nannucci's work occurs. What counts most in his works is not what one sees, the neon phrases with their luminous presence: it is what is made present by means of them in the spaces where they are exhibited. That is, the iconic space created by words relating to the world. And the relationship between interior and exterior space is laid bare and shown. Thus, the inside seems to invert itself towards the outside through the presence of sentences which modify the space they are in, revealing the existence of a 'different' space from the architecturally defined one. But the illuminated statements on the front or roof of a construction in the urban context of European cities refer to the extended space of the world. Here, too, the iconic space generated by the illuminated phrases engenders an interaction with the town's physical space. In this way, Nannucci works are lacking a clear demarcation between the real architectural and urban space of the sites and the imaginary space created by the words the artist displays. What he unveils in his work is the continuity of these two differing spaces and the impossibility of finding a boundary between them. So the space identified by Nannucci has uncertain borders, it is real yet unstable, for it is subject to continuous changes since it is the expression of the relation to the world. Therefore, frequently his signs are not centered in the spaces where they are on view, because they aim to redefine them. The interior walls or the facades become diaphragms activated by the works, which indicate constant points of exchange between the physical structure of the place and the redefinition of its semantic base, thanks to a steady shifting of function and role that the imaginary space generated by the artist produces by activating a relationship to the world.*

*This is similar to Rem Koolhaas' observation in the Berlin Wall: "[…] Its meaning changed almost daily, sometimes by the hour. It was affected more by events and decisions thousands of miles away than by its physical manifestation" (S, M, L, XL, p. 227).*

---

## "Arte e architettura. Nuove corrispondenze"

*Lorenzo Dall'Olio.*
*Testo & immagine,Torino, 2000*
*(pp. 93, Lit 12.000).*

**di Cecilia Bolognesi** Un librettino singolare, la pubblicazione a stampa di una tesi di dottorato compiuta presso la Facoltà di Architettura di Roma, ci sottopone alcune riflessioni ma soprattutto alcuni esempi tendenziosi, per illustrare momenti chiave del rapporto tra le arti visive e l'architettura nel contemporaneo.

Il punto di vista è quello di chi l'architettura la pratica, desideroso di essere ben lungi da una semplice osservazione o anche solo semplice classificazione dei rapporti, delle analogie possibili, interessato semmai a servirsi di tracciati guida emanati dall'arte per fonderli nei propri esperimenti lessicali.

L'intenzione è che con l'apertura dell'indagine progettuale verso direzioni di approfondimento parallele ma comunque varie si riesca, con una serie di approssimazioni successive, ad arricchirla e anche, perché no, ad attualizzarla. È un pensiero quest'ultimo comune a molti, magari meno presente negli ultimi anni nel campo disciplinare della pura composizione, dove si è prediletto un approccio alla disciplina più autarchico ma non meno fertile. Precedentemente in molti, anche un Manfredo Tafuri nel suo notissimo *La sfera ed il labirinto*, hanno creduto a questa possibilità, ovvero che "[…] scandagliando ciò che è ai margini di un problema, vengano offerti i mezzi più produttivi per aggredire e risolvere questo stesso problema".

In queste ipotesi si apre come naturale conseguenza il conferimento di una capacità attribuita all'architetto di rielaborare immagini, libero di coniare in un progetto, non si sa bene 'come', una visione nuova ma ricca di una sua coerenza interna.

Il fascino di questo punto di vista volutamente tendenzioso ma soprattutto il fascino del possibile disvelamento di un 'come', l'aspetto più interessante di questo testo, ci trascina nella sua lettura. Ma la lettura delle categorie, delle famiglie in cui viene classificata la rappresentatività architettonica attuale sembra a volte essere fine a se stessa.

La questione di fatto ricorda, forse neanche troppo alla lontana, annose discussioni sul rapporto tra analisi e progetto in architettura poiché tutto il saggio parte da un'implicita domanda: sarà veramente possibile oggi, e con le condizioni attuali dell'arte, tracciare una fitta corrispondenza tra il progetto di architettura e le arti visive tali da offrire a chi pratica l'architettura luoghi comuni di ispirazione?

Già storici come anche il Gideon, nel suo *Spazio tempo e architettura* indagavano correttamente per cercare sotto tutta la confusione dell'epoca se esistessero elementi concomitanti che spianassero la strada a nuove soluzioni architettoniche. Gli elementi concomitanti per Gideon erano quelli più direttamente implicati nel manufatto architettonico ed erano appunto lo sviluppo tecnico, i materiali, le novità di una nuova cultura urbanistica. Poco spazio veniva lasciato direttamente all'arte, quasi ammettendo un'implicita difficoltà a utilizzarla direttamente sul piano della contaminazione progettuale. L'autore di questo saggio propone invece partendo dalle opere di evidenziare una trama di parallelismi e incroci tra l'ambito dell'arte e dell'architettura a prescindere dall'intenzionalità dei singoli autori ma anzi seguendo famiglie di categorie critico/visuali derivate direttamente da un grande insieme di opere analizzate.

La strutturazione del testo segue perciò questo schema, che storicamente nel campo della critica d'arte non è certo orfano, proponendo una divisione dei raggruppamenti di opere d'arte e indistintamente architettoniche in tre grandi gruppi: forme dell'unità e dell'ordine, forme della molteplicità e disordine, forme dell'assenza e smaterializzazione.

Gli esempi che afferiscono a ciascuna di queste famiglie sono poi molti, molto ben circoscritti e proposti con cura tanto da conferire al tutto un'aria quasi di serena ovvietà.

Le forme dell'unità intese proprio secondo la definizione di Wölfflin sviluppano le direttrici qui individuate relative all'uso del modulo cubico, come del volume puro, del fuori scala, e di quello che viene definito oggetto totemico. È facile allora qui collocare opere come il museo a Gumma di Arata Isozachi.

Le forme della molteplicità che sviluppa temi relativi alla ripetizione, accumulazione, frantumazione, o il tema più specifico del 'doppio' possono contemplare, proprio in quest'ultimo capitolo architetture come quelle di Le Corbusier per il Centro delle Arti Visive a Harvard; le forme dell'assenza e smaterializzazione possono comprendere opere quali quelle di Steven Holl in Arizona…

Non resterà deluso dunque il lettore alla ricerca di uno strumento di lettura e interpretazione della rappresentatività dell'architettura moderna, utilizzando questo testo che senz'altro considera la varietà del vocabolario espressivo dell'arte e dell'architettura attuale una ricchezza su cui lavorare per la creazione di un rinnovato vocabolario espressivo dell'architettura. Meno contento chi invece è alla ricerca di mezzi concreti del fare lasciato da queste pagine a metà di una strada senz'altro interessante ma ricca di difficoltà.

---

*This is an unusual book, a dissertation submitted at the University of Rome's School of Architecture, and it provides us with some reflections and, primarily, with some tendentious examples. The point is to illustrate some key aspects of the contemporary relationship between the visual arts and architecture.*

*The viewpoint is that of a practicing architect. The author is far from desiring to be a mere observer or merely classifying the relations and the possible analogies; rather he is interested in utilizing guidelines produced by art to fuse them in his own linguistic experiments.*

*By opening architecture to parallel, yet varied, investigations, the intention is to enhance it by means of a series of subsequent approximations. Also, it can be updated. Why not? The latter thought has been shared by many, yet perhaps it has been less felt recently in the purely compositional discipline. There a more independent, but not less fertile approach has prevailed. Previously, a host of people, including Manfredo Tafuri in his very famous* La sfera ed il labirinto, *believed in this possibility. That is, by "sounding that which lies on the outskirts of a problem more advanced means for tackling and solving this very problem are offered". According to this hypothesis, a natural consequence is that architects are attributed with the ability to rework images, free to coin in a scheme – we are not really sure 'how' – a fresh vision rich in internal coherence. The fascination of this willfully tendentious viewpoint and, above all, the enchantment of the possibility of revealing 'how' (the most interesting facet of this book) drives us to continue reading it. But the reading of the categories, the families in which the current architectural representation is classified, seems to be an end in itself, at times. Actually, the matter recalls, perhaps not too distantly, endless discussions on the relationship between analysis and design in architecture. In fact, the whole essay is based on an implicit question: will it really be possible today, in art's current conditions, to outline a close relationship between architecture and the visual arts so that those who practice architecture will have common places of inspiration? In the past, historians, like Gideon in his* Space, Time and Architecture, *correctly investigated, seeking for, amid all the muddle of his era, concomitant elements that would pave the way for pioneering architecture. To Gideon, the concomitant elements were those more directly implicated in the building: technical development, the materials and the novelty of a new planning culture. Little room was left directly to art, nearly admitting an implicit difficulty in utilizing it directly to impact architecture.*



G.Matta Clark, *Splitting.* 1974.

*Instead, the author of this essay suggests starting from the works to bring out a pattern of parallel features and junctions between the fields of art and architecture, without taking the intentions of the individual artists into account. On the contrary, he follows families of critical and visual categories stemming directly from a large number of works analyzed. So the volume is organized in this way, and it certainly was not the first time in art history; the writer suggests a division of both artworks and architecture into three major groups: forms of unity and order; forms of manifoldness and disorder; and forms of absence and dematerialization. A host of examples belong to each of these families; they are well circumscribed and accurately proposed, so much so that the whole thing has an air of nearly serene obviousness.The forms of unity, taken according to Wölfflin's definition, develop in the directions determined here relative to the use of the cubic module, pure volumes, oversize forms and what is called a totemic object. So it is easy to place works like Arata Isozachi's Gumma museum in this category. The forms of multiplicity develop themes concerning repetition, accumulation, fragmentation or the more specific one of the 'double'. They can include, in this chapter, buildings such as Le Corbusier's Harvard Visual Arts Center. The forms of absence and dematerialization can embrace works like those of Steven Holl in Arizona. Therefore, the reader looking for an instrument for reading and interpreting the representativity of Modern architecture will not be disappointed. Undoubtedly, this text considers the variety of the expressive vocabulary of today's art and architecture a rich vein to be mined in order to create a revamped expressive vocabulary of architecture. Less pleased will be those who seek concrete means of working, for this publication leaves them halfway down an interesting, yet quite steep, road.*

---

## "Scansioni. Estetica tecnologica e produzione artistica contemporanea".

*Marcello Pecchioli.*
*Costa & Nolan, Genova, 2000*
*(pp. 189, Lit 28.000).*

**di Luigi Prestinenza Puglisi** Proviamo a immaginare che Lyotard e Fukuyama abbiano ragione: la storia è finita, viviamo in un universo senza ideali e prospettive, gli eventi si accumulano nel tempo privi di una finalizzazione che dia loro senso. Proiettiamo adesso questa prospettiva in un universo informatizzato: le nostre conoscenze, non più strutturate in funzione di fini ultimi, si riducono a dati da immettere, riorganizzare e sistematizzare nel cyberspazio in un processo manipolatorio tanto inutile quanto senza fine. Che produce un mondo virtuale e postumano. Virtuale perché, combinando e ricombinando dati, diventeremo specialisti nelle tecniche di simulazione, che appunto stanno alla base del virtuale. Postumano perché acquisteremo capacità enormi di manipolazione delle menti e dei corpi, senza avere, però, alcuna remora etica che freni questo perverso gioco di apprendisti stregoni.

In linea con il pensiero apocalittico, incarnato da Jean Baudrillard e Paul Virilio (del quale recentemente è stato tradotto il denso ma disperato *La bomba informatica*), Marcello Pecchioli elabora le ragioni del pessimismo. Ma soprattutto indaga in che modo le trasformazioni in atto si ritrovino nella produzione artistica contemporanea, alterandone la tradizionale fisionomia. Tra le ipotesi delineate nel libro, cinque ci sembrano le più rilevanti.

Prima: l'elettronica ha avvicinato l'arte alla tecnologia, trasformandola in una disciplina dotata di strumentazioni adeguate per indagare, da un punto di vista interno, i cambiamenti, eminentemente tecnici, che stanno avvenendo nel mondo. Al giorno d'oggi un'arte che non sia tecnologica è pertanto inutile.

Seconda: le differenze tra arte e vita vanno gradatamente sfumando. Assistiamo infatti da un lato alla crescente immissione di brani di realtà nella virtualità dell'arte, e dall'altro alla introduzione di frammenti d'arte all'interno della realtà dell'esistenza. Con la conseguenza che oggi, come mostrano i parchi a tema o la televisione verità, è sempre più difficile distinguere tra ciò che è vero e ciò che è falso, tra il dato di fatto e la sua elaborazione.

Terza: gran parte dell'arte sta trasformandosi in una raffinata forma di intrattenimento, non distante da quella offerta dai videogiochi o dai video pubblicitari. Ma attenzione. Le piacevolezza e inoffensività di queste configurazioni sono soltanto superficiali. Molte nascondono al loro interno strumentazioni potentissime, anche dal punto di vista logico, che si attivano manipolando icone apparentemente frivole e gradevolmente disegnate.

Quarta: nella nuova arte confluiscono non tanto le visioni classiche del mondo, quanto quelle che questa visione ottimista mettono in crisi. Il crash, il trash, il piercing, i videogiochi violenti, le visioni catastrofiche. È l'epoca, afferma Pecchioli, degli ibridi, dei mostri, dei vampiri, degli zombi. Questi ultimi, quasi divinità minori private della loro umanità, sono caratterizzati dalla capacità di riprodursi e clonarsi all'infinito: sono l'immagine del nostro destino postumano e post-tecnologico che riproduce e clona all'infinito processi che sembrano aver terminato il loro cammino ed esauriti i propri compiti.

Quinta: l'opera d'arte in se stessa tende a sparire lasciando il posto agli effetti psicologici prodotti sull'osservatore. Non è più quindi produttrice di oggetti ma di funzioni. Trionfa la linea di Duchamp dove concetti e comportamenti sostituiscono tavolozze e pennelli. L'artista rassomiglia sempre di più al manipolatore che chiuso nella sua "navicella spaziale " trasforma i dati che gli provengono dal mondo esterno. Esattamente nello stesso modo in cui un tecnico del cyberspazio organizza una banca dati o un portale elettronico.

Elaborato in forma di brevi e sintetiche schede che si susseguono lungo dodici capitoli, il libro può essere letto anche come un ipertesto, vale a dire saltando da una pagina all'altra, da un argomento al successivo. Una lettura che però non suggeriamo perché così facendo si corre il rischio di perdere il filo del discorso, frastornati dalle descrizioni di film, videogiochi, filosofie, tesi semiologiche, narrazioni trash, futurologie, testi di computer grafica e manga che Pecchioli, con una erudizione davvero sorprendente, mette in campo.

Sottolineiamo, inoltre, il primo capitolo nel quale sono analizzati gli stretti nessi tra paradigmi artistici e scientifici, non solo alla luce delle oramai consolidate acquisizioni della filosofia della scienza (Popper, Kuhn, Lakatos, Feyerabend), ma soprattutto per evidenziare un comune atteggiamento, scoperto da Mary Hesse, verso la "logica d'inferenza analogica ". Si tratta di "una logica non deduttiva e molto debole, difficile da sottoporre a falsificazione se non in condizioni speciali, ma potente e flessibile nell'essere in grado di confrontare in modo analogico modelli di diverso tipo". Questa logica, che sta alla base dei processi metaforici che attivano gli artisti, sarebbe di importanza fondamentale nei processi di costruzione delle teorie attraverso le quali gli scienziati spiegano il mondo ed è oggi alla base della costruzione di modelli informatici, in primo luogo delle metafore realizzate per costruire le interfacce tra utente e macchina: pensiamo, per esempio, alla metafora della scrivania, inventata da Apple e utilizzata da Microsoft per sostituire il più astratto sistema operativo DOS. Insomma: tra arte, scienza e tecnologia non vi sono solo paralleli ma un comune fondamento, sul quale oggi è opportuno riflettere e lavorare.

---

*Let's try to imagine that Lyotard and Fukuyama are right: history is over, we are living in a universe with neither ideals nor prospects; the events accumulate over time, without any purpose to give them meaning. Now let's look at this outlook in an information-technology world: no longer configured as a function of the ultimate ends, our knowledge is reduced to data to be entered, reorganized and systematized in cyberspace in an equally useless and pointless manipulative process. It generates a virtual, posthuman world. It is virtual because by combining data over and over again we become simulation-technique specialists, for the virtual is grounded on it. The universe is posthuman since we acquire gigantic capacities to manipulate minds and bodies, without having, however, any ethical qualms about performing these perverse sorcerer's apprentice games. In tune with the apocalyptical thought embodied by Jean Baudrillard and Paul Virilio (their dense yet desperate It Bomb was recently translated), Marcello Pecchioli compiles the reasons for pessimism. But, first of all, he investigates how the mutations underway are altering the traditional attributes of contemporary artistic production. In our opinion, five of the hypotheses outlined in the book are the most significant.*

*First: Electronics has brought art closer to technology, transforming it into a discipline equipped with suitable tools for probing, from within, the eminently technical changes taking place in the world. Therefore, today a non-technological art is futile.*

*Second: The gap between art and life is gradually narrowing. There is a growing injection of bits of reality into the virtuality of art, while fragments of art are being introduced within the reality of existence. Consequently, now it is increasingly difficult to distinguish between what is true and what is fake, between facts and their elaboration. This is shown by theme parks and real TV. Third. Much art is transmuting itself into a refined form of entertainment, not so distant from that provided by video games and advertising videos. But we must be careful. The pleasure and inoffensiveness of these configurations are only superficial. Many mask within themselves very powerful exploitations, even from the logical point of view, which are triggered by manipulating apparently frivolous, agreeably drawn icons. Fourth: The novel art is not partial to the Clas-*

*sic world views; rather, it accepts those which challenge this optimistic vision: crash, trash, piercing, violent video games and catastrophic visions. Pecchioli asserts that this is the age of hybrids, monsters, vampires and zombies. The latter, nearly minor gods deprived of their humanity, are characterized by the ability to reproduce and clone themselves endlessly. They are the image of our posthuman and post-technological fate which reproduces and clones forever processes that appear to be threadbare and have performed all their tasks. Fifth. The artwork in itself tends to vanish, being supplanted by the psychological effects produced in the observer. Hence, it engenders functions, no longer objects. Duchamp's position, where concepts and behavior replace brushes and palettes, has triumphed. The artists resemble more and more manipulators shut up in their "space ship", transforming data from the outside world. Exactly like a technician in cyberspace arranging a database or an electronic portal.*
*Devised in the form of short, concise sections ordered into twelve chapters, the volume can also be read like a hypertext; that is, skipping from page to page, from one topic to the next. We do not advise this method, however, for you run the risk of losing track, dazed by the descriptions of films, video games, philosophies, semiological postulates, trash narratives, glimpses of the future and computer graphics that Pecchioli brings into the battle, with truly astounding erudition. Moreover, we would like to underscore the first chapter where the author analyzes the close ties between artistic and scientific paradigms, and not only in view of the now consolidated acquisitions of the philosophy of science (Popper, Kuhn, Lakatos and Feyerabend). Above all, the writer wants to highlight a common attitude towards the "logic of analogical interference", uncovered by Mary Hesse. This is a "non-deductive, very weak logic, which can only be submitted to falsification under certain conditions, but it is powerful and flexible in being able to compare analogically different types of models". This logic, the foundation of the metaphorical processes that artists trigger, would be crucial in the construction process of the theories whereby scientists explain the world. Today it is at the base of the building of information-technology models, first of all, the metaphors devised to construct the machine-user interface. We have in mind, for example, the desktop metaphor, invented by Apple and employed by Microsoft to substitute the more abstract DOS operating system. In short, art, science and technology have more than parallels: there is a joint footing which ought to be pondered and worked on today.*

## "Peter Zumthor".

*AA.VV.*
a+u, Architecture and Urbanism,
*February 1998 - Extra Edition.*
*a+u Publishing Co., Ltd, Tokyo, 1998 (pag. 223).*

**di Cecilia Bolognesi** Questa bella monografia, raccolta di progetti realizzati o tuttora in corso d'opera di Peter Zumthor, esce introdotta da un chiaro e sintetico saggio dell'autore stesso di un'apparente e disarmante semplicità. Soprattutto, fatto di per sé molto lodevole, senza alcuna o comunque pochissime concessioni ad altre scienze al di fuori di quelle architettoniche, mediante una serie di triangolazioni via via più stringenti essa ci conduce verso la comprensione di un mondo di forme per le quali il binomio semplicità e decoro assume spesso un rilievo di grande peso. Ma di quale semplicità si tratta?.
"C'è una forza nelle cose ordinarie di tutti i giorni e i dipinti di E. Hopper sembrano coglierla. Noi dobbiamo solo guardare alle cose abbastanza per vederle", recita programmaticamente l'autore. Eppure, al contrario della personalissima visione del mondo di Hopper, non si tratta qui di una semplicità intesa come forma di realismo inclemente, che esprima al pari della sua pittura l'affascinante quanto tragica desolazione degli spazi interni o esterni che siano, e della solitudine dell'uomo, bensì di una forma di restituzione gioiosa e rassicurante della realtà di singole architetture, di risposte formali a singole specifiche questioni che sempre hanno a che fare con la vita. "Mainstreet is almost all right" è forse l'unica citazione presente e ci conduce rapidamente a considerazioni che superano quelle legate alla scelta più semplice o all'ovvio, per abbracciare idee sia di tipicità che di tradizione. In questo senso un grande aiuto ci viene anche dalla narrazione nel saggio introduttivo di un piccolo aneddoto legato a ricordi d'infanzia, alla visone della "cucina dello zio", luogo così vicino al tradizionale da diventare appunto tipico e da imprimersi indelebilmente nella memoria dell'autore per sempre. E anche se altre immagini e altri aneddoti oltre a questi sembrano introdurre parametri emozionali alla pari di parametri razionali all'interno del processo di elaborazione del progetto, tesi sostenuta anche in questo scritto, quasi le immagini scaturiscano a metà tra il lavoro di architetto ed esperienze architettoniche mutuate da un tipo di memoria di tipo percettivo, non sembra questo essere il punto, non in molte delle sue architetture comunque.
Se pensiamo all'ampliamento della Gugalun house per esempio, sono praticamente nulle le concessioni di tipo emozionale-soggettivo, se così possiamo chiamarle, mente quasi tutte vanno nel senso di conferme relative a principi di tradizione e razionalità del costruire tipico. L'ampliamento diventa perciò la dimostrazione reale di come un principio di tradizione costruttiva legata allo 'Strickbauten' possa esso stesso diventare ragione prima di un progetto e la casa diventa l'applicazione di questa tessitura di lunghe e massicce doghe lignee nel rispetto di una distribuzione tipologica fortemente tradizionale e presente in tutta la valle. Se "[...] la costruzione è l'arte di comporre un insieme significativo a partire da molte parti differenti e il vero nocciolo di tutti i lavori di architettura giace nell'atto costruttivo [...]", questo uso quasi ossessivo dei materiali, qui ma in modo radicalmente diverso a Vals, ci rammenta di quanto "[...] i miei sensi sono colpiti quando riesco a manifestare i significati specifici di certi materiali nelle mie costruzioni, significati che possono essere percepiti solo in questo modo e in questa particolare costruzione [...]". Se il legno della Gugalun house è l'espressione della tradizione di un atto costruttivo, che si ripete quasi immutato a cavallo dei secoli, è vero che i muri di pietra delle terme ci riportano oltre la tradizione, ma non alla percezione di un singolo, bensì a uno stato d'essere delle cose in questo luogo che non può essere differente né differentemente manifestato e che va ben oltre la percezione soggettiva dei sensi pur trovando in essa un punto di partenza: "[...] montagna, pietra, acqua, costruzioni di pietra, costruzioni con la pietra, costruzioni in montagna e fuori dalla montagna – i nostri tentativi di dare a questa catena di parole un'interpretazione architettonica, di tradurle in architettura il suo significato, ha guidato il nostro progetto e piano piano ha dato forma alla costruzione [...]". E così oltrepassata una ricerca legata ai significati e al 'cosa', e il puro senso di una tradizione si arriva a un 'come' costruire legato principalmente anche ai luoghi. Prime fra gli altri le impareggiabili terme di Vals ma anche la cappella Saint Benedict non potevano che essere costruite in questo modo, in questi luoghi e partecipano così insieme a molte altre architetture di Zumthor a una rivisitazione di problemi ormai antichi, che già erano stati del Movimento Moderno ma che ora trovano una definizione differente: i problemi del sito, della costruzione, dell'immediatezza dei materiali nella costruzione e del legame che intessono con la struttura... Tutte questioni oltrepassate e qui ridefinite secondo priorità e gerarchie variabili volta per volta ma sempre riferibili a sistemi di istruzioni riconoscibili e codificate, quasi classiche se così si può dire. E in esse riconosciamo l'appartenenza anche di questo autore a un famiglia di architetti per i quali il mestiere e la conoscenza delle cose sono i momenti fondamentali della nascita del progetto.

Peter Zumthor.

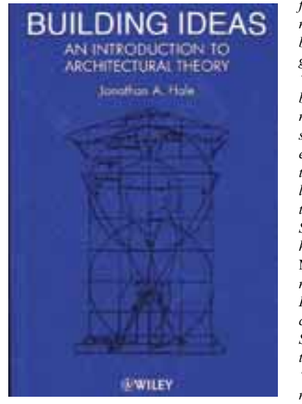
*This fine monograph, presents Peter Zumthor's built works and those still under construction; the author's introduction is clear and concise, besides being apparently disarmingly simple. Above all, little or no concessions are made to other sciences outside the field of architecture, and this fact, in itself, is very praiseworthy. By means of gradually closer triangulations, we are led to understand a world of forms in which simplicity and correctness often are very weighty. But what kind of simplicity is involved?*
*"Ordinary, everyday things are powerful, and E. Hopper's paintings seem to render it. We only have to look at things sufficiently in order to see them", observes the writer. This sounds like a plan. Yet, unlike the highly personal vision of Hopper's world, here simplicity is not taken as a form of harsh realism which is expressed by his painting, with the enthralling, and tragic desolation of the interior or exterior spaces and mankind's loneliness. Instead, Zumthor's simplicity joyfully and reassuringly restores the reality of individual buildings, of formal answers to single, specific questions that always have to do with life. "Mainstreet is almost all right" is, perhaps, the only quotation present and it leads us rapidly to considerations that go beyond those linked to the most simple or obvious, to embrace ideas of both typicalness and tradition. In this sense, the narration in the foreword of an anecdote connected to childhood memories offers us a great deal of help. Actually, it is the vision of the "uncle's kitchen", a place so traditional that it became typical and has remained in the architect's mind ever since. Other images and other anecdotes seem to introduce emotional and rational parameters within the design process, a thesis that is maintained in this book too, almost as if the images come partly from the architect's work and partly from architectural experiences borrowed from a perceptive type of memory. But this does not seem to be the point, at least not in many of his structures.*
*If we think of the Gugalun House Extension, for example, there are hardly any emotional, subjective concessions (if we can use these terms), whereas nearly all tend to confirm principles of tradition and rationality of typical construction. Thus the extension becomes the real demonstration of how a principle of constructional tradition tied to 'Strickbauten' can itself become the prime motive for a design and the house becomes the application of this interweaving of long, massive boards to respect a highly traditional layout found throughout the valley. If "[...] construction is the art of composing a significant whole starting with many different parts and the very crux of all architecture lies in the constructional act [...]". This nearly obsessive use of materials here, and in a radically different fashion in Vals, reminds us how much "[...] my senses are struck when I succeed in manifesting the specific meaning of certain materials in my buildings, meanings that can only be perceived in this way and this particular construction [...]". If the wood of the Gugalun House is the expression of the tradition of a constructional act, which has been repeated over and over again, practically unchanged, for ages, it is true that the stone walls of the baths takes us back beyond tradition. But not to the perception of a single; instead, it goes to a state of being of things in this place which cannot be different or manifested differently and goes far beyond the subjective perception of the senses, although that is the point of departure. "[...] mountain, stone, water, stone constructions, constructions with stone, constructions in the mountains and away from the mountains – our attempts to give this chain of words an architectural interpretation, to translate its significance into architecture, has guided our project and slowly molded the construction [...]". And, having moved beyond experiments tied to meanings and the 'thing' and the pure sense of a tradition, one arrives at a 'how' to build which is connected, primarily, to places too. The first are the matchless Vals Baths, but the Saint Benedict Chapel could also have only been erected in this way, in these spots. And they participate, together with many other of Zumthor's designs, in a review of now ancient problems, which the Modern Movement had already tackled and for which a different definition is found: the challenge of the site, the construction, the immediacy of the materials in the construction and how they interlink with the structure. All these issues have been passed and redefined here, according to priorities and hierarchies that change from time to time, but they always refer to a system of codified, recognizable – almost classical – instructions. In them we recognize that this author also belongs to a family of architects for whom the craft, even in a narrow sense, and the knowledge of things are the fundamental moments in the birth of a scheme.*



## "Building ideas. An Introduction to Architectural Theory".

*Jonathan A. Hale.*
*John Wiley & Son Ltd, Chichester-New York, 2000 (pp. 242, s.i.p.).*

**di Luigina De Santis** Giocando con le parole e forzandone il senso potremmo tradurre il titolo: "Idee del costruire", ma anche "Costruzione (de-costruzione) delle idee". Nella duplice interpretazione la chiave di accesso a un saggio che, con lo schematismo proprio dei testi didattici, ci introduce alla teoria architettonica contemporanea, sottolineando, fin dall'inizio, che la costruzione è produzione di senso, oltre che semplice conformazione di spazi, e che il suo significato è questione di rappresentazione e di comunicazione – di 'immagine' – e può prescindere dalla stessa presenza fisica. Se la costruzione è discorso, il discorso va 'fondato', 'architettato', 'costruito' – come suggeriscono le terminologie architettoniche entrate a pieno titolo nel dominio filosofico – e poi de-costruito per decrittarne il senso. Ed è questo il procedere del testo di Hale, che prima guarda all'architettura realizzata, inscrivendola tra ingegneria e arte per circoscrivere il campo di indagine, e poi analizza i possibili modi della sua interpretazione, individuando nella fenomenologia, nei modelli linguistici e nella teoria politica differenti strategie significative.
Assunte come esempi coerenti di "pura costruzione", le architetture high-tech di Rogers e Foster, pur nella tautologia dei virtuosismi tecnologici che le vorrebbero perfette macchine, alludono a una condensazione significativa che si fa più esplicita nella genealogia indicata da Hale. Dal Centro Pompidou agli Archigram, a Fuller, agli Smithsons, al Brutalismo e all'*Architettura nella prima età della macchina* di Banham, alla machine à habiter lecorbusieriana e alla retorica del dinamismo futurista... si delinea una tradizione 'modernista' dell'edificio-macchina, sintesi-economica, flessibile, standardizzata di forma e funzione, declinata in termini di taylorismo costruttivo. Ma già con l'International Style, la perseguita oggettività delle nuove architetture diventa 'stile' e trasmuta in retorica: come sottolinea Adorno, in risposta a Loos, non esistono oggetti neutramente 'tecnici', appiattiti sul solo significato d'uso.
Del resto, l'interpretazione machinista del cosmo e della mente, propria del pensiero moderno che ricerca leggi di funzionamento universalmente valide, non è che una delle "meta-narrazioni" o dei 'paradigmi' che descrivono il reale. Accanto a essa la dimensione artistica, più eminentemente espressiva, filo rosso di una nuova esplorazione conoscitiva. Dalla concezione etica platonica a quella catartica aristotelica, all'intellettualismo rinascimentale, l'arte si afferma come forma di conoscenza, per assumere connotazione psicologica e legarsi all'esperienza con il sublime e farsi invenzione soggettiva del 'genio' con il Romanticismo. Rivalutata come esperienza conoscitiva da Schopenhauer e da Nietzsche, è disvelamento della verità in Heidegger, linguaggio di "forme simboliche" in Cassirer, gioco linguistico in Wittgenstein, decostruzione di sensi consolidati in Derrida. Se l'architettura è declinata in forma artistica dall'Espressionismo, dal Cubismo, da De Stijl, la qualità scultorea dello spazio domina nelle architetture degli anni '50 (TWA Terminal di Saarinen, Opera House di Utzon, Philarmonica di Scharoun), e si ripropone nelle opere decostruttiviste, vere e proprie icone plastiche che giocano con le convenzioni costruttive e i linguaggi consolidati ((Museo Guggenheim di Gehry, Victoria and Albert Museum di Libeskind, attico viennese di Coop Himmelblau, parco La Villette a Parigi), fino al completo misconoscimento della funzione (Museo Ebraico di Libenskind, edificio Vitra della Hadid).
La dimensione scultorea rende l'edificio opaco corpo tettonico, offerto all'immediatezza della percezione. Nuovi modelli interpretativi sono forniti allora dalla fenomenologia: la decontestualizzazione e la "riduzione eidetica" di Husserl, la "filosofia dell'esperienza corporea" e l'abitare di Heidegger, i "campi pragmatici" di Ortega, la percezione e l'esperienza corporea di Merleau-Ponty, l'accumulo memoriale nella rêverie di Bachelard. In architettura, il Genius loci di Norberg-Schulz pone l'accento sull'abitare come "credito esistenziale" concretizzato in narrazioni fedeli al contesto; gli edifici di Kahn, dialogando con il paesaggio e con la luce, si fanno simboli istituzionali incarnati in dense tessiture materiche; il Regionalismo Critico di Frampton riscatta il vernacolare tra localismo e globalizzazione mentre, più recentemente, l'accentazione tettonica dell'architettura, interpretata secondo le modalità costruttive, fa del dettaglio il 'luogo' dell'espressione materializzata.
L'architettura è un testo, denso di significati, che comunica come un linguaggio. Il "sistema di differenze" di De Saussurre con le sue dicotomie: tra significante e significato, tra dimensione sintattica di articolazione interna e semantica di referenza esterna, tra langue (codice generale e struttura profonda) e parole (suo uso particolare e connotazione superficiale), tra studio sincronico e analisi diacronica; le strutture profonde e i temi architepici di Lévi-Strauss o il valore posizionale e contestuale nel differente approccio sintagmatico-sequenziale/sistematico-categoriale di Barthes, estendono l'analisi linguistica a ogni oggetto che, in quanto segno, è comunque un testo.
La "semiotica dell'architettura" di Eco traduce la differenza tra denotazione del linguaggio parlato e connotazione di quello poetico nel dualismo, tutto architettonico, tra funzioni primarie o di uso pratico e funzioni secondarie o di referenza simbolica. Ma è soprattutto la coppia sintattico/semantico a connotare esplicitamente la costruzione, laddove l'articolazione sintattica delle opere di Van Eyck o di Hertzberger, basate sul modulo e sulle sue possibili variazioni in una sorta di bricolage combinatorio, si contrappone alla riproposizione di segni storici, densi di referenze semantiche, negli edifici di Michael Graves.
Altra possibile chiave di lettura del 'messaggio' di un'architettura è quella fornita dalla politica, che evidenzia la progressiva dematerializzazione degli oggetti prodotti dall'uomo, dal prevalere del valore di scambio su quello d'uso in Marx, all'oggetto-feticcio di Lukács, alla merce-feticcio di Benjamin, all'immagine della merce di Debord, alla simulazione di Baudrillard. La razionalizzazione del processo produttivo diventa massificazione dei prodotti e omologazione delle merci, in un pervasivo processo di omogeneizzazione che coinvolge la psiche (Marcuse) e il singolo (Foucault). La "dimensione estetica", allora, può assumere un ruolo eversivo e la stessa architettura, conformando gli spazi in relazione agli usi, può avere funzione vitale. Delineando lo stretto legame tra "progetto e utopia", Tafuri depotenzia la portata rivoluzionaria dell'architettura e le assegna il ruolo 'critico' di disciplina 'autonoma', pura forma rassegnata alla propria "sublime inutilità"; mentre Jameson, rifacendosi alle "mappe cognitive" di Linch, le affida il difficile compito di orientare il cammino nei labirintici sviluppi urbani. La partecipazione comunitaria al progetto, l'idea di una pratica 'antidisciplinare' fatta di piccole tattiche quotidiane piuttosto che di più ampie strategie di pianificazione (De Certeau), l'individuazione di modelli e prototipi che chiunque possa ridisegnare (Alexander, Frei Otto), l'improvvisazione e il bricolage (Hertzberger), sono i possibili modi di 'resistenza' dell'architettura che, come ogni testo, custodisce una doppia potenzialità, pratica e critica.
Corpo tettonico, messaggio linguistico, immagine sociale, la costruzione implica comunque un'ermeneutica che, nel nome di Hermes, messaggero veloce e furtivo, è attività notturna e umbratile, sempre pronta a inquietare la familiarità e la pienezza del senso – gadameriana "fusione di orizzonti" – per rivelare l'ambigua pluralità di significati che la pervade (Derrida).




*By playfully twisting the meaning of the title (ideas concerning construction, or constructing – or deconstructing – ideas?) we are offered the password for accessing this essay. Schematically, like a textbook, it introduces us to contemporary architectural theory underscoring, right from the start, that building is the production of meaning, not just the configuration of spaces. Furthermore, its signification is a question of representation and communication – one of 'image'. And this can go beyond its very physical presence. If building is communication, it has to be 'founded', 'designed' and 'built' – as the architectural terms which have quite rightly joined the philosophical domain suggest – then it has to be deconstructed to decipher its meaning. This is the procedure of Hale's volume, which first examines the built architecture, placing it between engineering and art. Next, it circumscribes the field of study and then it analyzes the possible ways it can be interpreted. In the author's opinion, phenomenology, linguistic models and political theory provide different meaningful strategies.*
*Taken as coherent examples of "pure building", the high-tech architecture of Rogers and Foster, despite the tautology of their technical virtuosity which is supposed to make them perfect machines, they allude to significant condensation that becomes more explicit in the genealogy indicated by Hale. A 'Modernist' tradition of the building as a machine, the economic, flexible and standardized synthesis of form and function, exhibited in terms of constructional Taylorism has been outlined: from the Pompidou Center to Archigram, to Fuller, to the Smithsons, to Brutalism, to Banham's* Architecture of the First Machine Age, *to Le Corbusier's machine à habiter and to the Futurist dynamism. But with the coming of the International Style, the pursued objectivity of the new schools already became 'style' and was transmuted into rhetoric. As Adorno stressed, in reply to Loos, there are no 'technically' neutral objects, with only the utilitarian meaning.*
*At any rate, the mechanistic interpretation of the cosmos and the mind characteristic of modern thought which seeks universally valid laws of functioning, is only one of the "meta-narrations" or 'paradigms' that describe reality. Alongside it is the more purely expressive artistic dimension, the thread of a fresh cognitive exploration. From the Platonic ethical conception, to the Aristotelian cathartic view and to the Renaissance intellectual approach, art has asserted itself as a form of knowledge, then it took on psychological connotations, linking itself to experience through the sublime and becoming the subjective creation of a 'Genius' under Romanticism. Reappraised as a cognitive experience by Schopenhauer and Nietzsche, to Heidegger it revealed truth, to Cassirer it was a language of "symbolic forms", linguistic play in Wittgenstein and the deconstruction of consolidated senses to Derrida. If architecture was an artistic form in Expressionism, Cubism and De Stijl, the sculpturesque qualities of space ruled in the buildings of the 1950s (Saarinen's TWA Terminal, Utzon's Opera House and Scharoun's Philarmonic); it reappeared in the Deconstructivist works, true plastic icons that play with the constructional conventions and the established languages (Gehry's Guggenheim Museum, Libeskind's Victoria and Albert Museum, Coop Himmelblau's Viennese attic and La Villette Park in Paris). This went so far as to completely disregard function (Libenskind's Hebrew Museum and Hadid's Vitra Building).*
*The sculpturesque dimension makes the structure an opaque, tectonic unit, offered to the immediacy of perception. Then novel interpretative patterns were supplied by phenomenology: Husserl's decontestualization and "editic reduction"; Heidegger's "philosophy of bodily experience" and living; Ortega's "pragmatic fields"; Merleau-Ponty's bodily experience; and Bachelard's accumulated memory in his reverie. In architecture, the guardian angel of Norberg-Schulz emphasizes living as an "existential credit" made concrete in narrations faithful to the context; Kahn's structures, relating to the setting and the light, are institutional symbols embodied in dense material fabrics. Frampton's Critical Regionalism has the vernacular make a comeback, between localism and globalization; more recently, the tectonic meaning of architecture, interpreted according to the constructional methods, makes the detail the material 'place' of expression.*
*Architecture is a text, packed with meaning, which communicates like a language. There is De Saussurre's "system of differences", with its dichotomies – between the significant and meaning, between the syntactic dimension of internal articulation and the semantic of the outside reference, between langue (general code and profound structure) and parole (its particular use and superficial connotation), between synchronous and diachronic study. Also, there are Lévi-Strauss' profound structures and archetypical themes or the positional and contextual value in Barthes' differing approach. They extend linguistic analysis to any object since it is a sign, it is a text, too.*
*Eco's "semiotics of architecture" translates the difference between the denotation of spoken language and the connotation of the poetic language into the wholly architectural dualism between primary functions or practical use and secondary functions or symbolic reference. But, above all, the syntactic/semantic pair connoted construction explicitly. The syntactic articulation of the works of Van Eyck or Hertzberger, based on the module and its possible variations in a sort of do-it-yourself combinations, was opposed to the revival of historic signs, dense with semantic references, of Michael Graves' buildings.*
*Another way of read a building's message is furnished by politics, which highlights the gradual dematerialization of the objects produced by humanity, for the prevailing of the*

*exchange value over the use value of Marx, to the object-fetish of Lukács, to Benjamin's goods-fetish, to Debord's image of the goods and Baudrillard's simulation. The rationalization of manufacturing engenders a mass of products and uniform goods, in a pervasive standardization process that involves the psyche (Marcuse) and the individual (Foucault). Then, the "aesthetic dimension" can become subversive and architecture itself, shaping the spaces in relation to the uses, can have a vital function. Outlining the close tie between "scheme and utopia", Tafuri undermined the revolutionary scope of architecture, assigning it the 'critical' role of an 'autonomous' discipline, pure form resigned to its own "sublime uselessness". But Jameson, referring to Linch's "cognitive maps" assigns it the trick task of leading the way through the maze of urban development. Community participation in design, the idea of an 'antidisciplinary' practice, consisting in a host of minor everyday tactics rather than broader planning strategies (De Certeau); pinpointing models and prototypes which anyone can redesign (Alexander, Frei Otto); improvisation and do-it-yourself (Hertzberger) are possible ways for architecture to 'resist'. Like any text, it houses a double potential: practical and critical. Tectonic unit, linguistic message or social image, building implies, in any case, hermeneutics which, in the name of Hermes, a fleeting, stealthy messenger, is a shadowy, nighttime activity, always ready to upset the familiarity and fullness of meaning – "merging of horizons" – to unveil the plurality of its meanings (Derrida).*

## "Frammenti di Storia della filosofia "

*Giovanni Gentile.*
*A cura di Hervé A. Cavallera.*
*Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1999 (2 vol., pp.1217, Lit 150.000).*

**di Davide Bondì** L'intelligenza del presente chiede la comprensione del passato. Forse troppo prossimo, doloroso, urgente questo passato, allora tanto più ineludibile la necessità di rileggerlo e rimeditarlo: "L'ignorare o il tacere una realtà" dice Garin "non la cancella". Conviene, dunque, riavvicinarsi alle fonti primarie, recuperare criticamente la tradizione, giudicando di volta in volta le ragioni vitali e i guadagni stabili della nostra storia culturale, distinguendo, attraverso l'accurata analisi, ciò che è ricuperabile da quanto è necessario rigettare. Giovanni Gentile occupa un posto rilevantissimo tra gli intellettuali della prima metà del '900, ne sono prova queste mille pagine che raccolgono saggi sparsi di storiografia filosofica in forma di recensioni, commemorazioni, discorsi inaugurali, introduzioni, interventi a congressi e contributi bibliografici. Un *corpus* denso e articolato che offre allo studioso un utilissimo strumento di lavoro e al lettore interessato un panorama significativo del travaglio filosofico di quegli anni, delle continuità e delle rotture tra il dibattito italiano e la temperie europea. Basti fermare l'attenzione sui saggi di commento e critica con cui l'intellettuale siciliano seguiva gli sviluppi e, per così dire, filtrava e diffondeva i più recenti esiti della filosofia d'oltralpe: Boutroux, Bergson e il contigentismo, Windelband, Schuppe e il neokantismo tedesco, e oltre, il modernismo, il pragmatismo, la riflessione sulla libertà di Steiner. Orientamenti tutti che sorgevano in risposta alla crisi del positivismo ottocentesco, quando le sue certezze iniziavano a vacillare e ne apparivano insieme insufficienze e lacune. Allora urgevano domande sull'uomo e il suo agire, si voleva una comprensione piena della storia e della realtà, si cercava altrove ciò che era impossibile trovare nell'astrattezza del naturalismo deterministico. Se da questa crisi e dal confronto con il pensiero europeo contemporaneo bisogna partire per intendere pienamente il senso della vicenda intellettuale di Gentile, va chiarito poi come si attuò concretamente la sua strategia filosofica. Non poco, di certo, contò la capacità di reinterpretare la filosofia classica tedesca, e non solo Kant e Hegel ma anche Marx, alla luce di nuove esigenze, mutuandone le categorie concettuali necessarie alla soluzione dei problemi concreti che gli si ponevano. Accanto a quella tedesca Gentile veniva ripensando la tradizione italiana, dal Rinascimento a Rosmini e Gioberti, da Vico a Spaventa, a De Sanctis fino ai suoi maestri: Donato Jaia e Francesco Fiorentino. Si coglie, allora, da questi *Frammenti di Storia della filosofia* come la produzione teoretica del pensatore di Castelvetrano fosse supportata da ben determinati studi storiografici, dalla ricchezza delle analisi particolari. Si coglie e si comprende la robustezza della sua meditazione perché, è ancora Garin, "a incidere veramente sullo sviluppo della cultura di un popolo non sono le generiche dichiarazioni di principio e di metodo, ma i modi reali di intendere, le indagini e le valutazioni ben individuate". In questo il filosofo siciliano non fu solo, almeno per tutto il primo decennio del '900 intensissimo fu lo scambio con Benedetto Croce. Collaborarono alla stesura della *Critica* che presto divenne l'organo ufficiale della nuova filosofia italiana, combattendo e il blando platonismo accademico e il vecchio positivismo metafisico. A battaglia vinta maturò la rottura, prima tra la fine del '13 e l'inizio del '14, con la polemica intorno all'attualismo, apparsa sulla *Voce* di Prezzolini; poi l'astensionismo dell'uno e l'interventismo dell'altro durante la grande guerra; infine intorno al '25, e non si sarebbero più incontrati, la sicura adesione al regime di Gentile e la ormai pubblica resistenza di Croce. Invero partivano da una comune matrice teorica, ma i loro metodi e la loro euristica furono sempre divergenti: il filosofo di Pescasseroli tutto versato nel particolare, pensando la storia come sviluppo continuo di determinazioni concrete, di cui la filosofia doveva essere la metodologia; Gentile da quel particolare aspirando all'unità e trovandola nell'atto del pensiero come atto puro. Dunque dal '15 in poi è difficile parlare di programma culturale unico o di egemonia, ma l'opera di svecchiamento e vivificazione della filosofia italiana la svolsero insieme e anche chi, dopo di loro, giunse a esiti altissimi e diversissimi, idealmente da loro partì e con loro idealmente dibatté i nodi concettuali più significativi del '900, serva da unico esempio la vicenda di Antonio Gramsci. Non si dice che tutto fu oro e vanno meditate certe chiusure e alcune distorsioni. Poco e male i due grandi meridionali intesero l'epistemologia di quegli anni, non i filosofi della scienza italiani che, a parte il Vailati, erano poca cosa, ma lo sforzo critico che animò studiosi come Mach, Avenarius, Poincaré e Duhem: a volte travisati, altre costretti dentro una prospettiva teorica troppo diversa.

Giovanni Gentile.

Discussa e discutibile rimane, infine, la questione dell'esistenza di un nesso lineare tra l'attualismo di Gentile e la sua militanza politica nel regime fascista. A alcuni storici eminenti, Gennaro Sasso ma non solo, pare che tale linearità debba essere messa in discussione, sebbene difficile rimanga prescindere dal giudizio etico-politico sull'uomo. Certo è, sostiene Maggi, che "se la sua adesione al regime di Mussolini fu piena, la sua funzione di ideologo del regime fu tutt'altro che scontata, di fronte al coacervo di tendenze e di poteri che confluivano nel fascismo; e tanto più il suo peso fu in discussione dopo il concordato del 1929 con la chiesa cattolica".
I due volumi appena pubblicati portano a termine l'edizione completa delle opere di Gentile, intrapresa nel '26 dall'editore Treves, passata nel '36 alla Sansoni in ultimo alla Casa Editrice Le Lettere di Firenze.

*Understanding the present calls for comprehending the past. That past may be too near, painful and urgent, so the necessity for rereading it and meditating on it again is all the more inescapable. As Garin puts it: "Ignoring or keeping silent about something does not eliminate it". Therefore, it is a good idea to go back to the original sources, critically salvaging tradition, judging one by one the vital reasons and the gains made by our cultural history. By means of accurate scrutiny, we must separate the wheat from the chaff. Giovanni Gentile was one of the leading intellectuals of the first half of the twentieth century; this is demonstrated by these one thousand pages collecting scattered essays on the history of philosophy: book reviews, commemorations, opening speeches, introductions, convention reports and bibliographic contributions. This dense, intricate anthology of works offers the scholar a highly useful tool and the interested reader a significant overview of the philosophical throes of the time, of the continuity and splits between the Italian debate and the European climate. It suffices to dwell on the essays in which the Sicilian intellectual commented and criticized the philosophical developments in the rest of Europe; in a way, he screened and disseminated Boutroux, Bergson, Contigentism, Windelband, Schuppe and German Neokantism, plus Modernism, Pragmatism and Steiner's pondering on liberty. All these tendencies sprung up in reply to the crisis of nineteenth-century Positivism, when its certainties began to be shaky and both its shortcomings and drawbacks appeared. Then there was an urgent demand for answers about humanity and its actions, one needed a full grasping of history and reality, one searched elsewhere for what it was impossible to find in the abstractness of deterministic naturalism. While this crisis and the exchange with contemporary European thought has to be the point of departure for completely assessing the meaning of Gentile's intellectual experience, we also have to clarify how he concretely implemented his philosophical strategy. Of course, the ability to reinterpret classical German philosophy – not just Kant and Hegel, but Marx too – in the light of the fresh exigencies counted more than a little. He modified the conceptual categories needed for solving the concrete problems he had to address. Besides the German tradition, Gentile rethought the Italian one, from the Renaissance to Rosmini, to Gioberti, to Vico, to Spaventa, to De Sanctis and to his mentors: Donato Jaia and Francesco Fiorentino. From these* Frammenti di Storia della filosofia *one gleans that the Castelvetrano-based thinker's theory was backed by certain historiographic studies and the wealth of the detailed analyses. One notes and comprehends the solidity of his pondering because, as Garin remarks, "what really has an impact on the development of the culture of a people are the true ways of intending, the investigations and correctly selected evaluations, not the vague statements of principle and method".This was a task the Sicilian philosopher did not have to tackle alone, at least for the first decade of the twentieth century the exchange with Benedetto Croce was hot and fast. They collaborated on the compilation of* Critica *which soon became the official organ of the new Italian philosophy, fighting both the bland, academic Platonism and the old metaphysical Positivism. Once the battle had been won, he reached the point of breaking, at the time of the controversy about Attualismo – initially between late 1913 and 1914 – which had appeared in Prezzolini's* Voce. *Then he took a stand against Croce's abstensionism and Prezzolini's interventionism in World War I. Lastly, around 1925 Gentile's steady support of Fascism and Croce's by then public resistance dealt the final blow, and they never were to meet again. True, they had common theoretical origins, but their methods and heuristic always differed. Croce was wholly caught up in the particular, conceiving history as the continuous development of concrete determinations, of which philosophy was supposed to be the method. From that detail Gentile aspired to unity and found it in the act of thinking as a pure act. Therefore, after 1915 it was difficult to talk about a single or hegemonic cultural system, but they carried out the task of the rejuvenation and vivification of Italian philosophy together. Even those who, subsequently, achieved lofty, very different results, used them as the springboard and mentally debated with them the most significant conceptual problems of the twentieth century. Antonio Gramsci, for one. Not all was gold and certain refusals and distortions deserve reflection. The great Southerners had a very poor idea of the epistemology of the time; we do not have in mind the Italian philosophers of science who, aside from Vailati, were of little substance, but the critical effort that drove scholars like Mach, Avenarius, Poincaré and Duhem. At times, they were misunderstood, while at others they were bottled up in an overly different theoretical outlook.Lastly, the question of the existence of a linear link between the currentness of Gentile and his political support of the Fascist regime is debated and debatable. To some eminent historians, such as Gennaro Sasso, to name one, it seems that that linearity ought to be questioned, though it is hard to keep out the ethical and political judgement of him. Naturally, according to Maggi, while "he fully supported Mussolini's regime, his function as the regime's ideologue is not at all taken for granted, in view of the medley of tendencies and powers that merged under Fascism. Moreover, his weight was challenged after the 1929 Concordat with the Catholic Church". The two just-printed volumes terminate the publication of the complete works of Gentile; commenced by the publisher Treves in 1926, it was transferred to Sansoni in 1936 and, lastly, to the Florence Casa Editrice Le Lettere.*

Citterio Collective Tools™ 2000, design *design* Antonio Citterio, prodotto da *produced by* Hackman®

## Cucine ed elettrodomestici

Se il design – secondo un'efficace definizione riportata durante un recente convegno da un imprenditore di grande cultura e sensibilità – è la capacità di fondere insieme il nuovo e il bello con il necessario, la cucina dovrebbe esserne il territorio di elezione. Qui ogni mobile, attrezzo e apparecchio è collocato secondo un preciso progetto, che tiene conto di aspetti tecnici (i collegamenti agli impianti), igienici, funzionali ed ergonomici, continuamente migliorati dalle innovazioni proposte dai nuovi materiali e dalle compagini di elettrodomestici sempre più intelligenti fornite dall'agguerrita industria di settore. Ma in cucina il necessario e il nuovo devono convivere con il bello, al quale è affidato il compito di rappresentare gli aspetti sensoriali e psicologici di cui ogni progetto dovrebbe essere portatore (è stato detto che la bellezza salverà il mondo… ). Perché la cucina è il cuore della casa, qui si cementano i legami familiari, si sperimentano le nuove abitudini e si consolidano le vecchie.
In termini più generali ed esasperando la metafora, si potrebbe dire che il design è paragonabile all'innamoramento: quando si ama, l'oggetto amato, nuovo e bello per antonomasia, diventa (o sembra diventare) necessario alla nostra stessa sopravvivenza. L'esperienza insegna che si tratta di uno stato passeggero; si vive anche senza essere innamorati. Paradossalmente, del design invece non si può fare a meno perché, in modo più o meno consapevole, la nostra vita ne è intrisa. Tali e tante sono le sue sfaccettature e le sue manifestazioni, che non c'è quasi gesto o oggetto che non ne contenga un'espressione (ma questo vale anche per l'amore… ). Che cosa riserva il servizio ospitato nelle pagine che seguono? La consueta panoramica di mobili e apparecchiature per la cucina, scelti tra quelli che meglio rappresentano l'odierna produzione. Ma sono anche suggeriti, attraverso alcune proposte ancora allo stadio di prototipo, i possibili futuri prodotti, impregnati di quelle che saranno, a detta di molti, le caratteristiche proprie degli oggetti del domani: l'ambiguità e la contaminazione di tipologie e funzioni. Oggetti, quindi, sempre più simili agli uomini. M.C.T.

## *Kitchens and household appliances*

*If design – according to an impactful definition quoted during a recent meeting by a very cultivated and highly sensitive entrepreneur – is a talent – or genius – for combining the new and the beautiful with the necessary, the kitchen should be the ideal territory of choice. It is there that every furniture piece, utensil and apparatus is situated in accordance with a precise design, which gives due consideration to technical aspects (hook-ups to systems) and is hygienic, functional, ergonomic and continually upgraded by innovations offered by new materials and clusters of household appliances that are getting ever smarter and supplied by seasoned sector industries. In the kitchen, however, the necessary and the new must cohabit with the beautiful, which has the job of representing its sensorial and psychological aspects, of which each design should be the bearer (after all, it has been said that beauty will save the world... ). Because the kitchen is the heart of the house, it being there that family ties are strengthened, new habits are experimented with and old ones are consolidated.*
*In more general terms and, beefing up the metaphor, one might say that design can be compared to falling in love. When we're in love, the object of our affections, which is new and beautiful beyond compare (in the eye of the beholder) becomes, or seems to, necessary to our very survival. Experience teaches us that it's but a passing fancy. We can exist without being in love. Paradoxically, on the other hand, we cannot do without design because, whether we are aware of it or not, our lives are steeped in it. Its facets and manifestations are such and so numerous, that there is almost no object or gesture on the face of the earth that does not contain some form of expression of it (which goes for love, as well... ).*
*What awaits us in the feature that appears on the following pages? The usual scenario of furniture and equipment for the kitchen, singled out from among those that best represent today's output. But also suggested, through a number of models that are still in the prototype stage, are possible future products, imbued with what will be, according to many, the characteristics of the objects of tomorrow – ambiguity and blends of typologies and functions. Objects, therefore, that are ever more similar to the people who use them.*

GAGGENAU HAUSGERAETE
Eisenwerkstraße 11, D-76571 Gaggenau Baden
GAGGENAU - BSH ELETTRODOMESTICI
Via Marcello Nizzoli 1, 20147 Milano
02.41.33.61 **F** 02.41.33.67.00
**Numero verde** 800-091240
**http:**//www.gaggenau.com

### VK 230 - Cuocere a vapore

Apparecchio multifunzione da incasso per cuocere e stufare a vapore, VK 230, riscalda l'acqua rapidamente, risparmiando energia e tempo. Un dispositivo elettronico controlla che la quantità di vapore prodotto sia quella strettamente necessaria alla cottura. VK 230 lavora senza pressione e quindi più delicatamente di apparecchi simili; può essere attrezzato con due contenitori (uno forato), per cuocere contemporaneamente due cibi o scongelarli oppure per tenerli al caldo senza che si secchino (la temperatura dell'acqua è regolata tra i 40 e i 90 °C). Coperchio in vetro.

### *VK 230 - Cooking with Steam*

*A built-in multi-functional unit for cooking and stewing with steam, VK 230 heats water instantly and saves both energy and time. An electric device makes sure that the quantity of steam produced is what is strictly necessary for the cooking process involved. VK 230 works without pressure, hence with more delicacy than similar apparatuses. It can be equipped with a pair of containers (one of them perforated), for cooking two foods at the same time or defrosting them, or keeping them warm without drying them out (the temperature of the water is adjusted to levels ranging from 40 to 90 °C). Lid in glass.*

### Cinqueterre - Monoblock angolare

Il gruppo angolare multifunzione in acciaio inox (180x180 cm), completo di piano di cottura, forno, lavello e lavastoviglie, è una nuova soluzione progettata da Vico Magistretti che connota e migliora la zona operativa della cucina, sia in termini di design che di funzionalità. La struttura può essere progettata come penisola, completa di tavolo snack, oppure inserita ad angolo in una composizione a parete, realizzata per esempio con gli elementi del programma CINQUETERRE, finitura alluminio anodizzato, come qui suggerito.

### *Cinqueterre - Corner group*

*The multi-functional corner group in stainless steel (180x180 cm), complete to cook top, oven, sink and dishwasher, is a new solution designed by Vico Magistretti, which connotes and upgrades the task area in the kitchen, in terms of both design and functional expertise. The structure can be designed as a peninsula, complete to snack table, or inserted in the corner of a wall composition, created, for example, with elements of the CINQUETERRE program, anodized aluminum finish, as suggested here.*

**Vico Magistretti** Progettista *Designer*
SCHIFFINI CUCINE DESIGN
Via Genova 206, 19020 Ceparana (La Spezia)
0187.95.01 **F** 0187.93.23.99

FOTO LUCA FREGOSO

### siemens-modul-line®

Né elettrodomestici a libera installazione, né apparecchi da incasso, ma dall'ibridazione di queste tipologie sono nati nuovi tipi di apparecchi: elettrodomestici/rack con una propria autonomia formale, capaci di integrarsi in qualsiasi arredo, senza mimetizzarsi. A questa categoria appartiene SIEMENS-MODUL-LINE®, il programma qui illustrato. Esso ridefinisce lo spazio della cucina attraverso un sistema di unità combinabili, che abbinano apparecchi da incasso innovativi ed elementi portanti interamente in acciaio inox, di forma essenziale ma straordinari per carattere e funzionalità. Ne fanno parte: HZ 71050, rack con forno integrabile; HZ 73050, rack con forno e lavastoviglie integrabili; HZ 78050, tavolo cucina con piano cottura a cinque fuochi gas; HZ 79050, blocco lavello con lavastoviglie a scomparsa totale; infine, KK 33E97, frigo-congelatore (Classe di efficienza energetica A), capacità totale 310 litri. Sono disponibili anche tre modelli di cappa aspirante.

### *siemens-modul-line®*

*Neither free-standing household appliances nor built-in units but, from the crossbreeding of these typologies, were born new types of apparatus – household appliances/racks with their own formal independence, capable of fitting into any setting without resorting to camouoflage. A member in good standing of this category is SIEMENS-MODUL-LINE®, the program illustrated here. It has redefined the kitchen space through a system of combinable units, which have brought innovative built-in units together with support elements made entirely of stainless steel, with an essential form but extraordinary in both character and functional prowess. Forming part of the group are HZ 71050, a rack with built-in oven, HZ 73050, a rack with an oven and built-in dishwasher, HZ 78050, a kitchen table with a cook top featuring five gas fires, HZ 79050, a sink unit with totally retractable dishwasher and, lastly, KK 33E97, a fridge-freezer (Class A Energy Efficiency), overall capacity 310 liters. Also available are three models of hood.*

SIEMENS - GRUPPO BSH ELETTRODOMESTICI
Via Marcello Nizzoli 1, 20147 Milano
02.41.33.61 **F** 02.41.33.62.22
**Numero verde** 800-018346

### Tools™: Koskinen 2000

Con TOOLS™, linea di strumenti per la tavola e per cuocere, Hackman – una realtà industriale finlandese dalle molte sfaccettature, la cui storia inizia nel 1790 a Viipuri – ha fatto qualcosa di davvero diverso, anche per un'azienda che ha sempre puntato sullo sviluppo di nuovi prodotti. Il progetto, definito con la collaborazione di Ytterborn & Fuentes Strategic Design and Communication Development, si è concretizzato in una prima serie di prodotti presentati nel 1998 e firmati da Stefan Lindfors, Renzo Piano Workshop, Antonio Citterio con Glen Oliver Löw, Carina Seth-Andersson e Björn Dahlström, ai quali si sono aggiunti in seguito Ross Lovegrove e Harri Koskinen, il progettista degli utensili in acciaio inossidabile per cuocere all'aperto, KOSKINEN 2000, qui illustrati. I nuovi pezzi dei vari autori confermano che la collezione TOOLS™ è sinonimo di bellezza e funzionalità, espresse attraverso oggetti che, rappresentando al meglio le potenzialità dei vari materiali, sono per l'utilizzatore dei veri strumenti e non semplici gadget senza utilità.

**Harri Koskinen** Progettista *Designer*
HACKMAN® DESIGNOR OY AB
Hämeentie 135, FIN-00560 Helsinki
+358-204 - 39.11 **F** +358-204 - 39.57.42
**http:** //www.hackman.fi

IN ITALIA: SEAMBE
Via dei Gracchi 30, 20146 Milano
02.48.00.57.98 **F** 02.48.00.66.97

### *Tools™: Koskinen 2000*

*With TOOLS™, a line of utensils for the table and cooking, Hackman – a Finnish industrial reality with myriad facets, whose story started in 1790 in Viipuri – did something that was truly different, even for a company that had always put the emphasis on their development of new products. The design, which was defined with the collaboration of Ytterborn & Fuentes Strategic Design and Communication Development, materialized in a first series of products, which were presented in 1998 and signed by Stefan Lindfors, Renzo Piano Workshop, Antonio Citterio with Glen Oliver Löw, Carina Seth-Andersson and Björn Dahlström, who were subsequently joined by Ross Lovegrove and Harri Koskinen, the designer of stainless steel utensils for cooking out in the open, KOSKINEN 2000, illustrated here. The new pieces by various authors confirm that the TOOLS™ collection is synonymous with beauty and functional mastery, expressed through objects which, by representing to the best of their ability the potential of various materials, have shown that they are honest-to-goodness tools for the user and not simply useless gadgets.*

**Sistema Cucine**
La cucina deve essere tecnologica e funzionale, ma può diventare anche un luogo dove coltivare, con il cibo, amicizie e affetti. SISTEMA CUCINE nasce con questi obiettivi. Propone mobili ad ante, scaffalature, banconi per la cottura e il lavaggio, elementi di servizio, carrelli multiuso, duttili e non convenzionali, che si prestano a molteplici interpretazioni. La gamma dei materiali usati (dal legno alla lamiera stampata al vetro acidato) è continuamente aggiornata, per dare la possibilità di creare ambienti cucina pensati per un pubblico internazionale.

***Sistema Cucine***
*While the kitchen has to be technological and functional these days, it can also become a place where friendships and affective ties that bind can be cultivated along with the food. SISTEMA CUCINE (kitchen system) was born with these objectives in mind. It has furniture pieces with doors to offer along with shelving, counters for cooking and washing, service elements and multipurpose trolleys – all infinitely adaptable and non-conventional, which lend themselves to a wide variety of interpretations. The spectrum of materials used (from wood to moulded steel plate to etched glass) is kept constantly up to date, to give the user a chance to create kitchen surroundings dreamed up for an international public.*

**Piero Lissoni** Progettista *Designer*
UNITS
Via Marconi 35, 22060 Arosio (Como)
0317593.02 **F** 031.76.33.22

**Nostromo**
Il miscelatore monocomando NOSTROMO ha un corpo alto e slanciato che consente alla bocca girevole di muoversi liberamente anche quando il lavello è ingombro di stoviglie. La leva di comando, posta sopra l'area di lavoro, è posizionata in modo da essere sempre raggiungibile. Il rubinetto è realizzato in ottone cromato, con finitura lucida o satinata; la leva cilindrica è proposta in tutte le varianti proprie della serie (cromo, legno, resina colorata).

***Nostromo***
*The NOSTROMO single-control mixer has a tall and slender body that allows its rotary outlet total freedom of movement, even when the sink is full of dishes. The control lever, situated above the work area, is positioned in such a way as to be reachable at all times. The faucet is made of chromium-plated brass, with a glossy or silked finish. The cylindrical lever is being offered in all the variants in the series (chromium, wood and coloured resin).*

**Davide Mercatali** Progettista *Designer*
FANTINI RUBINETTERIE - FRATELLI FANTINI
Via M. Buonarroti 4, 28010 Pella (Novara)
0322.96.91.27 **F** 0322.96.95.30
**E-mail:** fantini@fantini.it **http:** //www.fantini.it

**FA420X1 - SRV596GH**
Nuovi ritmi e abitudini hanno modificato il vivere quotidiano e quindi la casa e gli oggetti che la compongono. Anche gli elettrodomestici hanno seguito questa evoluzione, adeguandosi in dimensioni, prestazioni ed estetica alle mutate esigenze dei consumatori. Il frigorifero è uno dei protagonisti del cambiamento: la sua presenza dà tono all'arredamento della cucina, specie se la versatilità funzionale si accompagna all'eleganza del design italiano, come accade in FA420X1, il frigo-congelatore Smeg qui proposto (capacità 443 litri, Classe di efficienza energetica C).
Anche i piani di cottura sono cambiati: più grandi e grintosi, sono pensati per consentire diversi tipi di cottura. SRV596GH, largo 90 cm, tutto in acciaio, è dotato di cinque bruciatori a gas e offre ben sette soluzioni di fuoco. Al centro è collocato infatti un nuovo grande bruciatore multifunzione a più fuochi, da usare insieme o separatamente, perfetto per appoggiarvi la bistecchiera in ghisa con manici in legno proposta in dotazione. Le manopole sono frontali e hanno accensione elettronica.

***FA420X1 - SRV596GH***
*New tempos and habitshave modified everyday living and therefore the home and the objects that comprise it. Household appliances have also gotten into step with this evolution, adapting to the ever-changing needs of consumers. The refrigerator is one of the protagonists of this ineluctable process, its presence lending tone to the decor of the kitchen, especially if functional versatility is accompanied by the elegance of Italian design, as happens in FA420X1, the Smeg fridge-freezer offered here (capacity: 443 liters, energy efficiency Class C).*
*Even cook tops have changed. Bigger and more provocative, they were conceived to make cookery of various types possible. SRV596GH, which is 90 cm wide and all in steel, comes equipped with five gas burners and has all of seven fire solutions to offer. Located at the center, in fact, is a big, new multi-functional burner, perfect for accommodating a steak grill in cast iron with handles in wood, offered as part of the equipment. The knobs are in front and feature an electronic turn-on.*

SMEG
Via Circonvallazione Nord 36, 42016 Guastalla (RE)
0522.83.77.77 **F** 0522.82.54.30 **Ttx** 530008
**E-mail:** smeg@smeg.it **http:** //www.smeg.it
SHOWROOM SMEG
Corso Monforte 30, 20122 Milano
02.76.00.48.48

**Gusto Cucine: Tholos Z31360**
Nella serie GUSTO CUCINE Zucchetti ha riunito rubinetti per lavello sorprendenti per forma e funzionalità. THOLOS (Z31360), miscelatore monocomando con bocca di erogazione girevole, ne è un esempio significativo. Ogni singolo componente della serie è stato studiato e realizzato per durare nel tempo e sottoposto quindi a severe procedure di controllo.

***Gusto Cucine: Tholos Z31360***
*In their GUSTO CUCINE (kitchen taste), Zucchetti has brought together faucets for sinks that are amazing for both their form and function. THOLOS (Z31360), a single-control mixer with a rotary delivery outlet, is an important example. Every single component in the series has been researched and created to last virtually forever and is therefore subjected to the severest endurance tests.*

ZUCCHETTI RUBINETTERIA
Via Molini di Resiga 29, 28024 Gozzano (Novara)
0322.95.47.00 **F** 0322.95.48.21/2

**Davide Vercelli** Progettista *Designer*
RUBINETTERIE RITMONIO
Via Indren 4, 13019 Varallo Sesia (Vercelli)
0163.56.00.00 **F** 0163.56.01.00
**E-mail:** ritmonio@tin.it

**Diametrotrentacinque cucina**
Il miscelatore monocomando per bagno DIAMETROTRENTACINQUE utilizza un'innovativa cartuccia ceramica che permette di contenere le dimensioni del corpo e della manopola di comando in soli 35 mm di diametro. Le stesse caratteristiche si ritrovano nel modello da cucina. Esso si presenta come un insieme di porzioni cilindriche elementari; la canna forma un angolo di 90° con il corpo ed è posta molto in alto rispetto al piano del lavello; inoltre, essa ruota sul proprio asse di 360°, così come la sua parte terminale (il miscelatore è quindi molto indicato per i banchi di lavoro a isola). Finiture: cromo e nichel spazzolato.

***Diametrotrentacinque kitchen***
*The DIAMETROTRENTACINQUE single-control mixer for the bathroom makes use of an innovative ceramic cartridge, which has made it possible to fit the dimensions of the body of the item, as well as its control knob, into a diameter of only 35 mm. The same characteristics are to be found in the kitchen model. It comes across as a cluster of elementary cylindrical portions, the delivery outlet forming an angle of 90° with the body of the item and situated very high in relation to the level of the sink. It rotates, moreover, on its own axis to an angle of 360°, as does its terminal section (the mixer is therefore highly recommended for island work counters). Finishes: chromium and brushed nickel.*

**Lavaggio, raccolta differenziata, aspirazione**
Alpes costruisce da oltre 50 anni piani lavaggio, piani di cottura, forni e cappe aspiranti in acciaio inox al nichel-cromo 19/10, materiale di qualità superiore, praticamente invulnerabile, igienico, facile da pulire. Pensati per andare oltre le esigenze del quotidiano, i prodotti Alpes si fanno apprezzare anche per l'ampiezza della gamma, la funzionalità, la sicurezza e l'ergonomia. Qui sono illustrate due proposte per il lavaggio e la raccolta differenziata dei rifiuti e un sistema aspirante a controllo elettronico. Le due soluzioni per il lavaggio prevedono nel primo caso due vasche rotonde da sottopiano, VS 40-S (Ø 40 cm) e VDS 25 (Ø 25 cm) – la più piccola completa di pentola in acciaio inox; la seconda un piano lavaggio multifunzione da incasso (50x98 cm), 5098/1V1B1S-E, comprendente vasca, bacinella centrale (predisposta per l'attacco del tritarifiuti), scivolo e contenitore estraibile sottopiano.
La cappa aspirante SEA/160-2 è larga 160 cm ed è dotata di due motori con una potenza di 800 m³/h ciascuno. Quattro velocità di aspirazione selezionabili mediante pulsantiera a led.

***Washing, recycling and aspiration***
*Alpes has been constructing, for more than 50 years, wash and cook tops, ovens and hoods in 19/10 nickel-chromium-plated stainless steel, a practically invulnerable, hygienic, easy-to-clean, high-quality material. Conceived to go well beyond everyday needs, Alpes products are prized for the breadth of their range, functional prowess, safety and ergonomics. Illustrated here are two models for washing things and recycling refuse, as well as an electronically controlled suction system. The two washing solutions provide, in the first case, for a pair of round, under-top tubs – VS 40-S (Ø 40 cm) and VDS 25 (Ø 25 cm) – the smaller being supplied complete with pot in stainless steel. The latter is a built-in multi-functional wash top (50x98 cm), 5098/1V1B1S-E, including tub, central basin (designed to be connected up to the garbage disposal unit), slide and under-top pull-out case piece. The SEA/160-2 hood measures 160 cm in width and comes equipped with a pair of motors with a power of 800 cubic meters per hour each. Four aspiration speeds can be selected by means of a led control panel.*

ALPES - ALPES-INOX
Via Monte Pertica 5, 36061 Bassano del Grappa (VI)
0424.51.35.00 **F** 0424.36.634
**E-mail:** info@alpesinox.com

**Xila - Works (Case System)**
Progettata nel 1970 da Luigi Massoni, XILA viene considerata una cucina storica della produzione Boffi. Ancora oggi è una delle più apprezzate per la semplicità delle sue linee. Boffi l'ha recentemente riproposta integrandola con alcune soluzioni già adottate su altri modelli e con alcuni pezzi della serie WORKS – per esemio la cappa o il frigocongelatore (tecnologia Electrolux) CASE SYSTEM qui illustrati – che danno al programma freschezza e attualità. Le colonne a libera installazione CASE SYSTEM sono contenitori in acciaio alti 175 cm, componibili a moduli da 60 cm, predisposti per accogliere tutto quanto serve in cucina, eccettuate le funzioni di cottura.

***Xila - Works (Case System)***
*Designed in 1970 by Luigi Massoni, XILA is considered a historic kitchen range, produced by Boffi. It is still one of the company's most highly prized items for the simplicity of its lines. Boffi recently reintroduced it by adding several solutions to it, after they had been used on other models, and a number of pieces from the WORKS series – for example, the hood or the CASE SYSTEM fridge-freezer (Electrolux technology) illustrated here – that have given the program freshness and up-to-dateness.*

**Luigi Massoni** (Xila, 1970) **Piero Lissoni/CRS Boffi** (Works, 1997-2000) Progettisti *Designers*
BOFFI
Via Oberdan 70, 20030 Lentate sul Seveso (Milano)
0362.53.41 **F** 0362.56.50.77

**Öko-Santo Super 2583-6DT**
La qualità AEG prende forme sempre nuove, in linea con le più moderne tendenze di arredo, come accade per i frigocongelatori della serie ALUTEC, qui esemplificati dal modello ÖKO-SANTO 2538-6DT Linea Soft (capacità totale 245 litri, Classe A). Il colore delle superfici viene esaltato da un'esclusiva maniglia ergonomica a tutta altezza in alluminio antigraffio. L'interno è attrezzato con mensole trasparenti, nuove per forma, colore e funzionalità; per esempio, c'è un piccolo contenitore con coperchio che può essere inserito all'interno del vano oppure fissato alla porta del frigorifero.

***Öko-Santo Super 2583-6DT***
*AEG quality is always taking on new forms, in line with the most modern furnishing trends, as is happening for fridge-freezers from the ALUTEC series, exemplified here by MODEL ÖKO-SANTO 2538-6DT - Soft Line (total capacity: 245 liters, Class A). The colour of surfaces is highlighted by an exclusive ergonomic handle, which extends from top to bottom of the item, in anti-scratch aluminum. The interior comes equipped with transparent shelves that are new in shape, shade and function. For example, there's a small case piece with a lid that fits into the interior space or is fastened to the door of the refrigerator.*

AEG ELETTRODOMESTICI - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 26, 33080 Porcia (Pordenone)
**Numero verde** 800-117511
**http:** //www.aeg.zanussi.it

**Trend 700 - Acquario**
Linee morbide per TREND 700 (Tuttinox), piano di cottura, a cinque fuochi gas, e per il lavello monovasca ACQUARIO, entrambi realizzati in acciaio inox. Pur essendo largo 70 cm, il piano di cottura si inserisce nei vani predisposti per gli apparecchi da 60 cm, così come il grande lavello (capacità 60 litri) si incassa nei consueti fori dei lavelli da 90 cm. I due nuovi prodotti confermano la capacità dell'azienda di proporre soluzioni di qualità e in linea con le tendenze che vogliono l'acciaio (da sempre una specialità Franke) protagonista nell'arredo della cucina.

***Trend 700 - Acquario***
*Soft lines for TREND 700 (Tuttinox), a cook top with five gas fires, and the ACQUARIO single-tub sink, both made of stainless steel. Even though it is 70 cm wide, the cook top fits flawlessly into spaces that were designed to hold 60-cm units. The same is true for the big sink (capacity: 60 liters), which is built into the usual holes in 90-cm sinks. Both products confirm the ability of the company to offer quality solutions in line with trends that want steel as the protagonist of a kitchen decor.*

FRANKE
Via Pignolini 2, 37019 Peschiera del Garda (VE)
045.64.49.311 **F** 045.75.52.598
**http:**//www.franke.it

**Systema TL**
Dodici trafile progettate e prodotte in esclusiva per Toncelli consentono di costruire tutti gli elementi di TL – top, ante, ripiani, pensili, maniglie ecc. – che aggiunti a quelli di SYSTEMA, formano SYSTEMA TL, un programma di arredi con caratteristiche proprie. La concezione strutturale consente l'intercambiabilità dei materiali, dimensioni senza limiti, caratterizzazione assoluta, la creazione di contenitori di grande volume ad apertura totale, e soprattutto esecuzioni davvero su misura.
,

***Systema TL***
*Twelve die plates, designed and produced exclusively for Toncelli, make it possible to construct all the elements of TL – tops, doors, shelves, wall units, handles etc. When added to those of SYSTEMA, they form SYSTEMA TL, a program of furnishings with characteristics all their own. The structural conception of the item allows interchangeability of materials, no limit on dimensions, absolute characterization, the creation of very large case pieces that open up completely and, most important of all, workmanship that is truly made to order.*

TONCELLI CUCINE
Viale Gramsci 3, 56037 Peccioli (Firenze)
0587.63.50.32 **F** 0587.63.64.10
**E-mail:** toncelli@toncelli.it
**http:** //www.toncelli.it

**Cappe Vortex**
Concepite per l'applicazione sotto il pensile-cappa ma perfette anche completamente a vista grazie al loro camino estetico, le cappe VORTEX sono disponibili in due misure (60 e 90 cm, spessore 14 cm), in versione mono e bimotore e in tre colori (bianco, nero antracite e inox). Le cappe sono di tipo aspirante ma possono trasformarsi in filtranti con l'aggiunta di un filtro al carbone attivo. Struttura in lamiera di acciaio inox o verniciata liscia antigraffio; gruppo aspirante, portamotore e girante in resina autoestinguente. Motore a 3 velocità con limitatore termico.

***Vortex hoods***
*Conceived for application under the wall-anchored hood but perfect even when visible from all angles, thanks to their aesthetically on-the-mark chimney, VORTEX hoods are available in two sizes (60 and 90 cm, thickness: 14 cm), in one- and two-motor versions and three shades (white, anthracite black and stainless steel). Hoods are the aspirating type but can transform themselves into filter models through the addition of an active carbon filter. Structure in stainless steel plate or coated with epoxy-polyester paint to achieve a smooth, scratch-proof surface; suction unit, motor grip and rotor in self-extinguishing resin. 3-speed motor with thermal limiter.*

**Francesco Trabucco** Progettista *Designer*
VORTICE - VORTICE ELETTROSOCIALI
Via Verdi 13, 20067 Zoate di Tribiano (Milano)
02.90.69.91 **F** 02.90.64.625

**Elettrodomestici Classe A**
Come è noto, nella Comunità Europea si utilizza l'etichetta Energy Label per certificare le prestazioni globali degli elettrodomestici. La lettera A esprime il massimo livello di prestazioni in termini di efficienza e di efficacia, nel rispetto dell'ambiente. Qui sono illustrati due apparecchi Candy Classe A: la lavastoviglie CD 474 SX (12 coperti) e il piccolo frigorifero CTA 140.4X (capacità 140 litri), entrambi con estetica acciaio inox e linee arrotondate. Efficienza e design si sposano a meraviglia.

***Class A household appliances***
*As is well-known, the Energy Label is used in the European Community to certify the global performance of household appliances. The letter A stands for the highest level of performance in terms of efficiency and effectiveness, while respecting the environment. Illustrated here are two Candy Class A units – the CD 474 SX dishwasher (12 place settings) and Candy's small CTA 140.4X refrigerator (capacity: 140 liters), both enhanced by a stainless steel aesthetic and rounded lines.*

CANDY - CANDY ELETTRODOMESTICI
Via Privata E. Fumagalli, 20047 Brugherio (MI)
039.20.861 **F** 039.20.86.237
**Numero utile** 199-123123
**http:**//www.candy.it

**Santo 8088-4KG**
Dedicato agli appassionati dell'American style, SANTO 8088-4KG riunisce in un unico apparecchio largo 89 cm un frigorifero e un congelatore affiancati (capacità totale 857 litri). L'acciaio inox della finitura, le grandi maniglie centrali e il distributore automatico di bevande sottolineano l'aspetto 'americano' dell'apparecchio, tutto europeo invece per tecnologia. Il frigorifero è dotato di un cassetto per i formaggi e di uno per la carne, di un cestello per frutta e verdura, di cinque mensole e due portabottiglie; il congelatore ha cassetti e ripiani montati su guide telescopiche. Entrambi i vani sono no frost.

***Santo 8088-4KG***
*Dedicated to fans of American style, SANTO 8088-4KG brings together into one, single unit measuring 89 cm in width, a refrigerator flanked by a freezer (total capacity: 857 liters). The stainless steel in the finish, big central handles and automatic drink dispenser give the item an 'American' look, but it's all European as far as its technology is concerned. The refrigerator comes equipped with a drawer for cheeses and another for meat, a basket for fruit and vegetables, five shelves and two bottle racks. The freezer features drawers and shelves that are mounted on telescopic runners. Both spaces are no-frost.*

AEG ELETTRODOMESTICI DA INCASSO
ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 26, 33080 Porcia (Pordenone)
**Numero verde** 800-117511
**http:**//www.aeg.zanussi.it

**Arctic**
La collezione di rubinetti per cucina Webert comprende 14 modelli frutto delle più moderne tecnologie e in grado di coprire un ampio spettro di esigenze. Tutti i modelli sono proposti in vari colori, per abbinarsi ai più diversi tipi di lavello e di arredo. Qui è illustrato ARCTIC, miscelatore monocomando con doccetta estraibile.

***Arctic***
*The Webert collection of faucets for the kitchen encompasses 14 models that are the fruit of the most modern technologies and capable of handling a wide range of needs. All the models are offered in various shades, to enable them to combine with the most widely varied types of sink and decor. Illustrated here is ARCTIC, a single-control mixer with pull-out hand shower.*

RUBINETTERIA WEBERT
Via Maria F. Beltrami 11, 28014 Maggiora (NO)
0322.87.01.80 **F** 0322.87.472
**E-mail:** webert@pn.itnet.it

**Alnotec**
Il sottile profilo in alluminio anodizzato che borda le ante della cucina ALNOTEC ne costituisce anche il tratto distintivo. Esso sottolinea con efficacia il colore del rivestimento melaminico (disponibile in 15 colori), specie se la scelta cade su grigio arktis, grafite, rosso o grigio argento. Modulistica, componibilità, attrezzature e accessori sono all'altezza di ogni esigenza; in particolare, sono stati predisposti elementi adatti all'utilizzo da parte di persone con difficoltà motorie. Da segnalare anche il SISTEMA NICCHIA, a barra portante, per attrezzare al meglio le zone di lavoro.

***Alnotec***
*The slender profile in anodized aluminum that edges the doors in the ALNOTEC kitchen is what constitutes its most distinctive characteristic. It effectively lends emphasis to the colour used for the melaminic facing (available in 15 shades), especially if the tone chosen is Arctic grey, graphite, red or silver grey. Modules, sectional conception, equipment and accessories are equal to any challenge, as they vaunt elements, in particular, that are suited to use by people with motor difficulties. Also noteworthy is the SISTEMA NICCHIA (Niche System), with an equipment bar, for fitting out work areas with state-of-the-art perfection.*

ALNO®
D-88629 Pfullendorf
+49-7552 - 210 **F** +49-7552 - 37.89
**E-mail:** vertieb@alno.de **http:** //www.alno.de
ALNO ITALIA
Casella Postale 2278 Firenze
055.35.13.11 **F** 055.35.13.18.81
**E-mail:** alnoit@tin.it **http:** //www.alno.it

**Logixx SGS 0905**
Completamente automatica, LOGIXX (qui nella versione inox SGS 0905) è una lavastoviglie che decide tutto da sola, grazie a un sistema elettronico a sensori capace di selezionare il programma più adatto alle stoviglie introdotte, e la giusta temperatura. Basta premere un solo tasto dei comandi a scomparsa per avviare il lavaggio automatico; accanto al display – sul quale compaiono ogni fase del ciclo e il tempo residuo – si trovano i tasti per le funzioni speciali (automatico delicato, automatico intensivo); altre opzioni (compreso l'avvio differito) si selezionano sul display posto sul bordo della porta. Energy Label A.

***Logixx SGS 0905***
*Completely automatic, LOGIXX (shown here in the SGS 0905 stainless steel version) is a dishwasher that makes up its own mind about what to do, thanks to a system of electronic sensors, capable of selecting the program that's best suited to the dishes introduced into it, not to speak of the right temperature. All you have to do is press only one key on a retractable control panel to get the automatic washing process going. Beside the display are keys for special functions (delicate automatic and intensive automatic). Other options (including start-up postponement) are selected on the display, situated on the edge of the door. Energy Label A.*

BOSCH - BSH ELETTRODOMESTICI
Via Marcello Nizzoli 1, 20147 Milano
02.41.33.61 **Numero verde** 800-829120

**Tabula**
Innovativa nella modulistica e nel design, garbatamente di tendenza, TABULA è una cucina interamente realizzata con componenti esclusivi progettati da Euromobil. È disponibile in un'ampia tavolozza di colori (tra laccature e laminati), applicabili sia alle strutture che alle ante, e da combinare a parti in legno, vetro e metallo (acciaio inossidabile e alluminio). Nelle geometrie compositive prevalgono gli elementi orizzontali (60, 90 e 120 cm), arricchiti dal 'portale', una struttura proposta in varie lunghezze (da 68 a 218 cm) e in due profondità (60 e 70 cm) che riunisce le colonne attrezzate e quelle contenenti gli elettrodomestici. Tra le attrezzature e gli accessori compaiono soluzioni che ampliano a dismisura la funzionalità del programma. Per i piani di lavoro viene suggerito anche Wilsonart®, un materiale pregiato e robusto, senza giunzioni, proposto nelle finiture bianco puntinato e corda.

***Tabula***
*Innovative in both modules and design, and gracefully in step with current trends, TABULA is a kitchen that's made entirely of exclusive components designed by Euromobil. It comes in a wide palette of tones (lacquers and laminates), that can be applied to both structures and doors and combined with parts in wood, glass and metal (stainless steel and aluminum). What prevail in compositional geometries are horizontal elements (60, 90 and 120 cm), enriched by a 'portal', a structure offered in various lengths (from 68 to 218 cm) and two depths (60 and 70 cm), which unites the tool columns with the ones containing the household appliances. Worthy of note among pieces of equipment and accessories are solutions that have broadened the functional base of the program far beyond everyone's expectations. Suggested for work tops is Wilsonart® a fine and sturdy material, without joints, offered in dimpled white and rope finishes.*

**R. Gobbo e Ufficio Progetti Euromobil**
Progettisti *Designers*
EUROMOBIL
Via Circonvallazione Sud 21
31010 Falzé di Piave (Treviso)
0438.98.61 **F** 0438.84.05.49

**Feeling**
La serie FEELING comprende forno, cappa, frigorifero, piano cottura, lavello e piattaia, improntati a uno stile rigoroso sottolineato dall'acciaio, materiale impiegato in tutti gli apparecchi. Qui è illustrato il forno FL 666 E, plurifunzione (cinque funzioni), con contaminuti e dotato di raffreddamento a ventilazione tangenziale. Forma e raccordo di maniglia e oblò fanno pensare a una tasca; altrettanto riuscito il disegno delle manopole, poste al centro del pannello di controllo.

***Feeling***
*The FEELING series embraces oven, hood, refrigerator, cook top, sink and dish-drainer, all keynoted to a rigourous style, are highlighted by steel, the material that's used in all the models. Illustrated here is the FL 666 E multi-function (five functions) oven, with timer and equipped with tangential ventilation cooling. Shape and handle-porthole connection make one think of a pocket. Equally successful is the design of the knobs, which are located at the center of the control panel.*

**Giancarlo Vegni** Progettista *Designer*
**Enzo Inzaghi** Engineering *Engineering*
OFFICINA STAR - STAR
Zona Industriale Crevada 63, 31020 Refrontolo (TV)
0438.84.03.90 **F** 0438.84.16.46

REX BUILT-IN
ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434.39.48.40 **Pronto Rex** 0434.39.47.00
**Numero unico** 199-100100
**http:**//www.rex.zanussi.it

**Pro 90 XV**
Il piano di cottura professionale PRO 90 XV ha tutte le caratteristiche tecniche e funzionali degli apparecchi che si trovano abitualmente nelle cucine dei grandi ristoranti. Prestazioni e affidabilità sono dunque al massimo livello. I bruciatori Fiamma Pura ad alto rendimento e basse emissioni e il bruciatore centrale a doppia corona garantiscono cotture perfette; le griglie in ghisa assicurano un'ottima trasmissione del calore, stabilità e resistenza nel tempo; l'acciaio inox rende più semplice la pulizia; infine, le dimensioni (898x580x80 mm) permettono di muoversi in piena libertà anche con pentole voluminose.

***Pro 90 XV***
*The PRO 90 XV professional cook top vaunts all the characteristics, both technical and functional, of units that are usually found in the kitchens of big restaurants. Performance and reliability are therefore of the highest quality. Fiamma Pura burners, which boast high yield and low emissions and the central burner with a double crown guarantee flawless cooking results. Grills in cast iron guarantee optimal heat transmission, stability and resistance over the long haul. Stainless steel makes cleaning easier. Lastly, the dimensions of the item (898x580x80 mm) enable the cook to move around in complete freedom, even when loaded down with voluminous pots .*

**Quadra**
La cucina QUADRA si avvale di una lavorazione ricca e ricercata e di alcune soluzioni brevettate. Le ante sono incorniciate sui quattro lati da profili in alluminio (in rilievo di 31 mm rispetto al pannello), ottenuti per estrusione e quindi lavorati sino a perdere le asperità e diventare lisci e arrotondati. Le composizioni sono rese più leggere dalla presenza di elementi alti 51,5 cm, usati sia come basi sollevate da terra mediante piedini in alluminio, sia come pensili, dotati di ante a vela, componibili orizzontalmente con larghezze sino a 180 cm. Gli elementi del programma QUADRA possono integrarsi con quelli di tutti gli altri modelli Effeti e sono disponibili in laminato, in laccato opaco o lucido, in essenza di ciliegio, faggio, rovere tinto wengé e rovere chiaro decapato. Qui è illustrata una composizione in laccato lucido giallo.

***Quadra***
*The QUADRA (squaresail) kitchen range reaps the benefits of rich and sophisticated workmanship and a number of patented solutions. The doors are framed on four sides by profiles in aluminum (in 31-mm relief, with respect to the panel), achieved through extrusion and therefore processed to the point of losing their sharp edges and becoming rounded and smooth. Compositions are made lighter by the presence of elements measuring 51.5 cm in height, used not only as bases kept up off the floor by legs in aluminum, but also as wall units, equipped with sail doors and horizontally sectional, with widths of up to 180 cm. Elements from the QUADRA program can be added to those of all the other Effeti models and are available in laminate, dull or glossy lacquer, and cherry, beech, wengé-stained oak and pickled light oak. Illustrated here is a composition in glossy yellow lacquer.*

**Giancarlo Vegni** Progettista *Designer*
EFFETI CUCINE - EFFETI INDUSTRIE
Via Benvenuto Cellini 174
50028 Tavarnelle Val di Pesa (Firenze)
055.80.70.005 **F** 055.80.70.085
**Numero verde** 800-255117
**E-mail:** effeti@effeti.com **http:**//www.effeti.com

**Master - Telelink®**
La caratteristica principale della cappa MASTER è data dalla possibilità di variare la distanza tra la superficie aspirante e il piano di cottura (l'escursione della scocca è di 20 cm). I vantaggi che ne derivano si traducono in regolazione automatica della portata e riduzione dei consumi energetici. Posizionata in basso la cappa riduce del 25% la portata, pur mantenendo la massima efficienza di aspirazione. La regolazione è facilitata dall'uso del telecomando TELELINK®, un'innovazione elettronica brevettata da Faber.

***Master - Telelink®***
*The principal characteristic of the MASTER hood is the option it gives the user of varying the distance between the aspirating surface of the hood and cook top (the travel of the body is 20 cm). The advantages that result, translates into the automatic adjustment of the capacity and reduction of energy consumption. Positioned at the bottom, the hood slashes capacity by 25 percent, while maintaining maximum aspirating efficiency. Regulation is made easier by the use of the TELELINK® remote control, an electronic innovation patented by Faber.*

FABER
Viale XIII Luglio 160, 60044 Fabriano (Ancona)
0732.69.11 **F** 0732.52.96/21.272
**E-mail:** europe1@faber-flaminia.com
**http:**//www.faber-flaminia.com

**Hyper 340**
Il frigorifero HYPER 340 porta scritto già nel nome la sua caratteristica distintiva, ovvero 50 litri in più del consueto di capienza. Accompagna tale incremento della funzionalità la razionalizzazione della tipologia del combinato da incasso. Il frigorifero, infatti, è predisposto per sorreggere, grazie alle sue apposite guide, i pannelli di rivestimento, senza per questo modificare le dimensioni d'ingombro tradizionale. Così i centimetri guadagnati si sono trasformati nel maggior numero di litri di volume. HYPER 340 appartiene alla Classe A ed è dotato del sistema A.I.R. (Ariston Integrated Refrigeration).

***Hyper 340***
*The HYPER 340 refrigerator gives us an unmistakable clue as to its distinctive characteristic, in other words, 50 liters more than the usual capacity. Accompanying this increment in functional prowess is the rationalization of the typology of the built-in combination. The refrigerator, in fact, was designed to underpin, thanks to runners put there for the purpose, facing panels, without modifying the dimensions of the traditional volume of space occupied. Thus the centimeters acquired are transformed into a greater number of liters of volume. HYPER 340 belongs to Class A and comes equipped with the A.I.R. system (Ariston Integrated Refrigeration).*

ARISTON - MERLONI ELETTRODOMESTICI
Viale Aristide Merloni 47, 60044 Fabriano (AN)
0732.66.11 **F** 0732.66.25.01
**Numero verde** 800-033333
**http:** //www.merloni.com

**Ibla**
Nella cucina IBLA, disegnata da Roberto Lazzeroni – al quale si deve anche il concept del marchio Levante – si fondono armoniosamente la tradizione della cucina in ceramica con quella di segno moderno. Particolare attenzione è dedicata all'idea di cucina 'materica', che prevede un largo impiego di materiali che vanno dai cotti smaltati (di colore blu) alla lava vulcanica, come accade nel tavolo della collezione, piastrellato con tessere da 5x5 cm. Le parti in legno sono in rovere bianco.

***Ibla***
*In the IBLA kitchen, designed by Roberto Lazzeroni – to whom we also owe the concept of the Levante trademark – the tradition of the kitchen in ceramics blends harmoniously with the one featuring a modern sign. Particular attention is dedicated to the idea of the 'material' kitchen, which provides for a generous use of materials that range from enameled fire brick (in a shade of blue) to volcanic lava. The same goes for the table in the collection, covered with 5x5 cm tiles. The parts in wood are in white oak.*

**Roberto Lazzeroni** Progettista *Designer*
LEVANTE
Loc. Pian dei Peschi, 53036 Poggibonsi (Siena)
0577.97.86.11 **F** 0577.97.90.01

**Stovella Pentole**
Una lavastoviglie studiata per migliorare il lavaggio delle pentole, attraverso un efficace programma intensivo chiamato appunto "+ Pentole": ecco la peculiarità di questa lavastoviglie Zoppas. Particolare attenzione è stata dedicata anche alla conformazione del cestello inferiore, con griglie ribaltabili per aumentare all'occorrenza lo spazio per ciotole, pentole, casseruole... In ogni modello (qui è illustrato il PSNR 637) è prevista la manopola "tipo di carico", per scegliere tra diverse opzioni di lavaggio ("+ Pentole", "+ Stoviglie", "Mezzo carico"... ) e ottenere così sempre il risultato più efficace.

***Stovella Pentole***
*A dishwasher researched to upgrade the washing of pots, through an effective intensive program called "+ Pentole" (pots). This is the outstanding feature of the Zoppas dishwasher. Particular attention has been dedicated to the shape of the lower basket as well, with tip-up grills to expand the space for bowls, pots, casseroles... Provided for every model (illustrated here is the PSNR 637) is the "load type" knob, for choosing among various washing options ("+Pots", "+Dishes", "Half-load"... ) and thus invariably obtaining the most effective result.*

ZOPPAS - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434.39.41 **F** 0434.39.40.98
**http:** //www.zoppas.zanussi.it

**Regula**
Una cucina che vive all'insegna dell'individualismo, della relazione e dell'interazione. I principi guida che hanno portato alla nascita di REGULA si fondano sostanzialmente sull'idea di ripensare la fruizione dell'ambiente cucina secondo esigenze specifiche e individuali. Da qui l'autonomia degli elementi a 'torre' che la compongono o la possibilità di variare l'altezza dei piani (da 86 a 110 cm); l'uso di materiali e colori diversi che sottolineano differenti funzioni e la massima libertà compositiva. Il criterio della 'relazione' si stabilisce collegando fra loro le isole operative con piani di raccordo realizzati in HWRS, un laminato ad alta resistenza, o in Texluce, che unisce legno e materiale sintetico in strisce parallele. REGULA inoltre consente configurazioni tradizionali a parete o autonome, al centro della stanza, grazie a fianchi e schienali perfettamente finiti.

***Regula***
*A kitchen that has individualism written all over it and thrives on relation and interaction. The guiding principles that led to the birth of REGULA are founded essentially on the idea of reconceiving the use of the kitchen environment in accordance with the specific needs of the individual. This is what has given birth to the 'tower' elements that comprise it or the option of varying the height of the tops (from 86 to 110 cm). The use of different materials and colours underscore different functions and the maximum compositional freedom. The criterion of the 'relation' is established by connecting task islands with one another and with connecting tops made of HWRS, a high-resistance laminate, or in Texluce, which brings wood and synthetic material together in parallel strips. REGULA also allows traditional wall or autonomous configurations, at the center of the room, thanks to flawlessly finished sides and backs.*

**Paolo Nava con Fabio Casiraghi**
Progettisti *Designers*
BINOVA
Via Indipendenza 38
06086 Assisi - Località Petrignano (Perugia)
075.80.97.01 **F** 075.80.97.020
**E-mail:** binova@binova.it **http:** //www.binova.it

**Flat - 3D - Premium**
Whirlpool mette in campo una diversa concezione estetica dell'ambiente cucina attraverso le serie FLAT, 3D e PREMIUM, costituite da una ricca gamma di elettrodomestici da incasso (forni, piani cottura, cappe, lavastoviglie e microonde). Le tre alternative modalità per personalizzare la cucina trovano un elemento comune nella capacità di integrarsi in qualsiasi tipo di ambientazione. FLAT si distingue per il rigore e l'essenzialità delle sue linee, che si fondono perfettamente con le superfici dei mobili. 3D, viceversa, mette in risalto volumi arrotondati. PREMIUM, all'insegna delle contaminazioni, propone una sintesi di materiali differenti: acciaio, vetro e alluminio assumono forme lineari per una cucina raffinata e tecnologica.

***Flat - 3D - Premium***
*Whirlpool has offered the market a different aesthetic conception of the kitchen environment through the FLAT, 3D and PREMIUM series, consisting of a rich spectrum of built-in household appliances (ovens, cook tops, hoods, dishwashers and microwaves). The three alternative procedures for customizing the kitchen find an element in common in their ability to fit in with settings of any type whatsoever. FLAT is distinguished for the rigour and essentialness of its lines, which blend perfectly with the surfaces of furniture. 3D, on the contrary, throws rounded volumes into bold relief. PREMIUM, which is characterized by the intermingling of various materials, is offering a synthesis of these materials – steel, glass and aluminum taking on linear shapes for a kitchen that is both refined and technological.*

WHIRLPOOL® ELETTRODOMESTICI
WHIRLPOOL EUROPE - DIVISONE COMMERCIALE ITALIA
Viale Borghi 27, 21025 Comerio (Varese)
0332.75.91.11 **F** 0332.74.45.55
**http:** //www.whirlpool.it

**Wall mounted Carpet**
David Lewis da quando ha iniziato a occuparsi della progettazione di apparecchiature per cucina, si è interrogato sul modo in cui le persone vivono questo ambiente. I cambiamenti in atto lo hanno convinto dell'importanza di una produzione di dispositivi che siano facili da usare ma intelligenti e idealmente del tutto automatizzati. Oggetti per i quali la durata dei materiali sia soprattutto sinonimo di 'bellezza' che si conferma nel corso degli anni. Lo dimostra, fra le altre cappe aspiranti da lui disegnate per il marchio Elica, il modello WALL MOUNTED CARPET, a controllo elettronico e comandato mediante telecomando.

***Wall-mounted Carpet***
*Ever since David Lewis began to take an interest in designing equipment for the kitchen, he has never stopped wondering about the ways in which people experience this environment. Ongoing changes convinced him of the importance of producing devices, which are easy to use but smart and, ideally speaking, totally automated. Objects for which the duration of the materials is synonymous with 'beauty', which has been confirmed in the course of the years. This is shown, among the other hoods he designed for the Elica Trademark, by the WALL-MOUNTED CARPET, electronically controlled and governed by a remote control.*

**David Lewis** Progettista *Designer*
ELICA
Via Dante 288, 60044 Fabriano (Ancona)
0732.61.01 **F** 0732.61.03.01
**E-mail:** info@elica.it **http:**//www.elica.com

**Eleonora**
Il piano di cottura ELEONORA si distingue per le caratteristiche formali di eleganza e raffinatezza, ma soprattutto per essere ultrasottile. Dotato di tre griglie in ghisa smaltata, ha cinque fuochi tra i quali uno centrale, particolarmente utile, a tripla corona. La funzionalità e la praticità sono evidenziate anche dalla posizione frontale delle manopole. Il piano di lavoro è in acciaio inox 18/10 satinato o lucido (dimensioni: 79x50 cm).

***Eleonora***
*The ELEONORA cook top is distinguished for its formal characteristics of elegance and refinement, but mainly for its ultra-slimness. Equipped with three grills in enameled cast iron, it has five fires, one of which is central, particularly useful, with a triple crown. The functional prowess and practicality of the item are made clear by the frontal position of the knobs. The work top is in 18/10 silked or glossy stainless steel (dimensions: 79x50 cm).*

FOSTER
Via M.S. Ottone 18/20, 42041 Brescello (RE)
0522.68.74.25 **F** 0522.68.77.93

**System 20**
Ampliare, modificare, cambiare, integrare sono i termini di riferimento delle cucine componibili SYSTEM 20 Bulthaup. È un'idea che lascia spazio alla riflessione e all'esperienza del fare, per capire "step by step", secondo le proprie necessità, come costruire l'ambiente cucina. Ne sono un esempio le immagini qui illustrate. Le differenti proposte danno vita a un progetto 'aperto' soprattutto alla funzionalità. In un caso gli elementi combinati del sistema riuniscono le funzioni della preparazione, della cottura e del lavaggio. La cappa a braccio mobile (che può essere utilizzata alloggiando solamente un adattatore) consente il più idoneo posizionamento sopra la zona cottura e sfrutta la tecnica di aspirazione ricircolante.
Gli elementi a giorno in alluminio rappresentano un ulteriore esempio di libertà compositiva. A parete o come divisori al centro stanza, sono ideali per riporre alimenti, utensili e stoviglie: i profili tondi sorreggono sei ripiani estraibili, quattro dei quali regolabili in altezza.

***System 20***
*Expanding, modifying, changing and adding are the terms of reference of SYSTEM 20 sectional kitchens from Bulthaup. It's an idea that leaves room for thought and the experience of doing and understanding, step by step, in accordance with one's own necessities, how to construct the kitchen environment. An example is provided by the images illustrated here. Different models breathe life into a design that is 'open' to functionalism above everything else. The combined elements of the system have merged the functions of preparing, cooking and washing. The hood, which has a movable arm, makes possible a more suitable positioning above the cook area and exploits the recirculating aspiration technique. Open elements in aluminum represent another example of compositional freedom. Whether installed on the wall or as dividers in the center of the room, they are ideal for storing foods, utensils and dishes. The round profiles support six pull-out shelves, four of which are height-adjustable.*

BULTHAUP
D-84153 Aich (Germania)
+49-8741 - 800 **F** +49-8741 - 80.309
**http:** //www.bulhaup.com
BULTHAUP ITALIA
Via Tito Livio 6, 20137 Milano
02.54.10.85.33 **F** 02.54.11.88.62
**ttp:** //www.bulhaup.it

**Gioconda**
"La tradizione è più attuale della modernità intesa come stile": è la sintesi di una ricerca fatta dall'istituto di ricerca GPF & Associati di Giampaolo Fabris per conto di Snaidero da cui si è sviluppato il progetto della cucina GIOCONDA, firmato da Massimo Iosa Ghini. Essa cerca l'equilibrio fra tradizione e contemporaneità partendo da archetipi preindustriali sviluppati in forme e finiture completamente contemporanee. Il nome richiama uno dei quadri più conosciuti e contemporaneamente lo spirito con il quale Marcel Duchamp trattò la celebre opera.
La cucina GIOCONDA ha innumerevoli combinazioni e possibilità: oltre ai moduli componibili, offre infatti alcuni mobili singoli (credenza, piattaia, frigorifero, isola funzionale ecc.); il fulcro sta nella zona fuochi, ispirata ai camini di un tempo. I piani di lavoro sono in Ecotek, una resina omogenea messa a punto appositamente per le esigenze della cucina, oppure in marmo, granito, acciaio inox o legno di faggio. Anche il lavello è costruito in Ecotek.
Nel marzo 2000 Snaidero ha acquisito il 100% del gruppo francese Arthur Bonnet, diventando così il quarto produttore europeo di cucine e l'unico realmente internazionale (in precedenza aveva infatti incorporato la tedesca Rational).

***Gioconda***
*"Tradition is more up-to-date than modernism, interpreted as style". Which is a synthesis of the research done by Giampaolo Fabris's GPF & Associates Research Institute in the name of Snaidero, the company that developed the design of GIOCONDA, a kitchen signed by Massimo Iosa Ghini. It seeks a balance between tradition and contemporaneousness, starting with pre-industrial archetypes, worked out in shapes that are nothing if not contemporary. The GIOCONDA kitchen boasts innumerable combinations and options. In addition to the usual sectional modules, it has, in fact, several individual furniture pieces to offer (sideboard, dish drainer, refrigerator etc.). The heart of the complex lies in its fire area, which was inspired by the chinmeys of centuries ago. Work tops are in Ecotek, a homogeneous resin specifically developed for the needs of the kitchen, or marble, granite, stainless steel or beechwood. In March 2000, Snaidero took over 100% of the Arthur Bonnet French group, thus moving into fourth place as a European kitchen producer.*

**Massimo Iosa Ghini** Progettista *Designer*
SNAIDERO
Via Europa Unita 9, 33030 Majano (Udine)
0432.95.21 **F** 0432.95.22.35
**E-mail:** lineaverde@snaidero.it
**http:** //www.snaidero.it

**Unyc**
Affidabile, funzionale, flessibile, UNYC è uno scaldabagno istantaneo a potenza variabile (11 litri al minuto), ideale per i miscelatori. L'apparecchio è dotato di dispositivo di controllo dell'evacuazione dei prodotti della combustione che interrompe il funzionamento in mancanza di tiraggio, di selettore di temperatura, di accensione piezoelettrica e di accensione automatica a ionizzazione di fiamma. I comandi sono posti su un nuovo cruscotto verticale e sono molto semplici da usare: con un'unica manopola si accende, spegne o si dispone al minimo l'apparecchio, mentre ruotando il selettore si regolano temperatura e portata dell'acqua.

***Unyc***
*Reliable, functional and flexible, UNYC is a variable- power (11 liters per minute) instant bath heater, that's ideal for mixers. The unit comes equipped with a device for controlling the evacuation of combustion products, which cuts off the functioning of the unit when draught is lacking, a temperature selector, piezo-electric turn-on and flame-ionization automatic turn-on. Controls are situated on a new vertical instrument panel and are very simple to use. With a single knob, one can turn the apparatus on or off or turn it down to minimum, while the temperature and flow rate of the water are governed by rotating the selector.*

SYLBER
Via Trieste 16, 20059 Vimercate (Milano)
039.62.52.277/767 **F** 039.62.52.788
**http:** //www.sylber.caldaie.com

**Focus**
La Rubinetterie Fratelli Frattini è apprezzata per l'affidabilità dei suoi miscelatori e per la sobrietà delle loro linee. I modelli per cucina sono oggetto di una particolare attenzione da parte dell'azienda e non sono vissuti come un semplice completamento di gamma. Progettati per garantire efficienza, prestazioni elevate e facilità di pulizia, sono scelti dai migliori produttori di cucine perché mantengono inalterate nel tempo le loro proprietà. È il caso di FOCUS, monocomando con o senza doccetta estraibile, qui illustrato.

***Focus***
*Rubinetterie Fratelli Frattini, a faucets and fittings manufacturer, has been acclaimed for the reliability of their mixers and the sobriety of their lines. Models for the kitchen have come in for special attention on the part of the company and are not simply a way of rounding out the spectrum of items. Designed to guarantee efficiency, top performance and cleaning ease, they have been chosen by leading kitchen producers, because they keep their properties pristinely intact over the long haul. FOCUS, a single-control item with or without pull-out hand shower, illustrated here, is a prime example.*

RUBINETTERIE F.LLI FRATTINI®
Via Roma 125, 28017 S. Maurizio d'Opaglio (NO)
0322.96.127 **F** 0322.96.72.72
**http:** //www.frattini.it

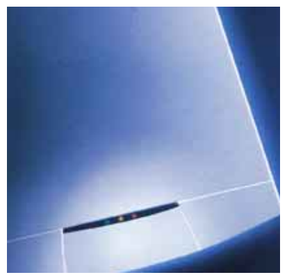
**Pallina**
Pioniere nella produzione dei rubinetti monocomando, settore nel quale opera dal 1978 (Armando Guglielmi brevettò e produsse nel 1954 il primo sistema monocomando scaldacqua per doccia), Guglielmi® dispone di una gamma in grado di soddisfare qualsiasi richiesta in tema di miscelatori monocomando e termostatici. Qui sono illustrati due modelli per lavello tratti dalla serie PALLINA: un miscelatore con finitura cromo/blu e un miscelatore a bocca alta con finitura cromo. Materiali e componenti sono rigorosamente atossici, testati e approvati per l'uso con alimenti, secondo le più severe norme internazionali.

***Pallina***
*A pioneer in the production of single-control faucets, a sector where they have been active since 1978 (Armando Guglielmi patented and produced, in 1954, the first single-control water heater for showers), Guglielmi® vaunts a range of items capable of satisfying any demand whatsoever in the area of single-control and thermostatic mixers. Illustrated here are two models for the sink, taken from the PALLINA series – a mixer with a chromium/blue finish and a high-outlet mixer with a chromium finish. Materials and components are rigourously atoxic and have been tested and approved for use with food, in accordance with the severest international regulations.*

GUGLIELMI® - GUGLIELEMI RUBINETTERIE
Via A. Biella 27, 28075 Grignasco (Novara)
0163.41.81.29 **F** 0163.41.85.46
**E-mail:** info@guglielmi.com
**http:** //www.guglielmi.com

**Eura**
Progettata e brevettata per offrire prestazioni, comfort, e funzionalità eccellenti all'interno di un design innovativo, EURA riunisce in un unico apparecchio i vantaggi di una caldaia istantanea (erogazione continua dell'acqua sanitaria, a temperatura costante anche in presenza di più prelievi contemporanei, grazie al sistema di miscelazione automatico) e i benefici di quella ad accumulo (acqua calda in abbondanza sempre disponibile). Il cruscotto digitale, perfetto per impostazione e grafica, permette di controllare e gestire tutte le funzioni della caldaia con grande semplicità e immediatezza.

***Eura***
*Designed and patented to offer top performance, comfort and outstanding functional aptitude within the context of an innovative design, EURA brings into a single unit the advantages of an instant water heater (nonstop delivery of sanitary water, at a constant temperature even in the presence of several same-time faucet turn-ons, thanks to an automatic mixing system) and the resulting benefits of the latter (plenty of hot water, always on hand). The digital instrument panel, which is perfect from the point of view of approach and graphics, allows the user to manage and check on all the functions of the water heater with great simplicity and speed.*



HERMANN®
Via Salvo D'Acquisto, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523.51.03.41 **F** 0523.51.03.59
**E-mail:** hermann@agonet.it **http:** //www.hermann.it





**Primule**
Fondata nel 1952, Ottone Meloda è una delle poche aziende in grado di espletare al proprio interno tutte le fasi di lavorazione dei prodotti. Questo consente – anche grazie all'impiego di tecnologie avanzate quali sistemi CAD per la progettazione, robotica, linee automatiche di montaggio e collaudo – un migliore controllo della qualità e una grande flessibilità produttiva. Qui è illustrato PRIMULE, gruppo monoforo per lavello con bocca girevole estraibile, disponibile in numerose finiture, alcune davvero particolari, per esempio Granito bianco.

***Primule***
*Founded in 1952, Ottone Meloda is one of the few companies that are able to carry out, in-company, all the phases in the processing of their products. This makes possible – thanks to their use of advanced technologies such as CAD systems for design, robots, automatic assembly lines and testing – more efficient quality control and greater productive flexibility. Illustrated here is PRIMULE, a single-hole unit for sinks with a pull-out rotary outlet, available in numerous finishes – some of them truly outstanding – white Granite, for example.*

OTTONE MELODA
Via Lagna 5, 28017 S. Maurizio d'Opaglio (NO)
0322.92.38.11 **F** 0322.92.38.02
**E-mail:** ottone.meloda@pn.itnet.it

**India**
La collezione LES CONTEMPORAINES di Mobalpa comprende cinque modelli caratterizzati dalla tendenza minimalista, lo spirito nomade, l'ecologia e soprattutto la fusione delle culture. INDIA si distingue per l'impiego di un legno bianco trattato con effetto lamellato orizzontale (i pannelli sono levigati in resina melamminica). Lo affiancano alluminio e vetro, conferendo all'insieme l'aspetto di un'ambientazione luminosa. I colori sono chiari con prevalenza del bianco. Si può scegliere tra maniglie (Zen o Techno) o pomelli (cromato opaco o Point).

***India***
*The LES CONTEMPORAINES (contempories) collection from Mobalpa embraces five models characterized by a minimalist trend, a nomad spirit, ecology and, most important of all, a blend of cultures. INDIA is distinguished for the use of a white wood, treated with a horizontal lamellated effect (panels are polished with melamine resin). They are flanked by aluminum and glass, which gives the whole the panache of a luminous setting. Colours are pale, white being prevalent. Users have more than one type of handle (Zen or Techno) and knob (opaque chromium-plated or Point) to choose from.*

MOBALPA - CUISINES FOURNIER FRÈRES
B.p. 22, 74230 Thones (Francia)
+33-4-50655366 **F** +33-4-50655380
**http:**//www.mobalpa.fr

ILVE
Via Antoniana 100, 35011 Campodarsego (Padova)
049.92.00.990 **F** 049.92.01.010
**E-mail:** mail@ilve.com **http:** //www.ilve.com

**Majestic MD 100**
La linea MAJESTIC è considerata il fiore all'occhiello del marchio padovano che vanta oltre trent'anni di esperienza nel settore delle attrezzature per la cottura. Curata nei più piccoli particolari, MAJESTIC impiega materiali di prima qualità, resistenti e inalterabili come inox, ghisa e ottone. La collezione è proposta in un'ampia gamma di soluzioni, dimensioni, colori e accessori. Il modello MD 100, qui illustrato, è dotato di forno elettrico multifunzione e forno ventilato a gas, mentre il piano cottura è disponibile in quattro varianti (con sei fuochi, fry top, barbecue o con zona in vetroceramica).

***Majestic MD 100***
*The MAJESTIC line is considered the pride of the Paduan trademark, which boasts more than thirty years of experience in the cooking equipment sector. Painstakingly crafted down to the tiniest detail, MAJESTIC uses top-quality, resistant and unalterable materials such as stainless steel, cast iron and brass. The collection is being offered in a broad spectrum of solutions, dimensions, tones and accessories. The MD 100 model, illustrated here, comes equipped with a multi-functional electric oven and gas ventilated oven, while the cook top comes in four variants (with six fires, fry top, barbecue or a pyroceram zone).*

REX - ELECTROLUX ZANUSSI ITALIA
Corso Lino Zanussi 30, 33080 Porcia (Pordenone)
0434.39.55.51 **Pronto Rex** 0434.39.47.00
**http:** //www.rex.zanussi.it

**Settanta**
La serie di cucine SETTANTA è dotata delle più avanzate soluzioni tecnologiche per la cottura, tra cui il bruciatore doppia corona Rex e il forno multifunzione, che consente fino a cinque tipi diversi di cottura (tradizionale, grill, ventilazione forzata, cottura delicata, scongelamento rapido). Nella versione qui illustrata (RG 7ASM) è disponibile un coperchio bilanciato in cristallo per coprire il piano cottura e un cassetto in acciaio inox per mantenere calde le pietanze o riporre utensili e pentole. I piedini sono regolabili in altezza fino a 7 cm. Altri colori della linea: bianco, inox satinato, nero opaco.

***Settanta***
*The SETTANTA (seventy) series of kitchens is equipped with the most advanced technological solutions for cooking, one of which is the Rex double-crown burner. Another is the Rex multi-function oven, which allows up to five different types of cooking (traditional, grill, forced ventilation, the cooking of delicacies and rapid defrost). The version illustrated here (RG 7ASM) comes equipped with a balanced lid in plate glass for covering the cook top and a drawer in stainless steel for keeping dishes hot or putting utensils, pots and pans away. Feet are height-adjustable up to 7 cm. Other shades in the line: white, silked stainless steel and dull black.*

**Caldaie Ecoblock**
La caldaia murale a condensazione ECOBLOCK di Vaillant arriva sul mercato italiano dopo decenni di esperienza in questo settore sul mercato nordeuropeo. Al momento sono disponibili due versioni a camera stagna e tiraggio forzato – VMW 246 e VM 196 – adatte per abitazioni fino a 300 mq. Possono essere installate in qualsiasi impianto, ma raggiungono le massime prestazioni, fino al 30%, in quelli a bassa temperatura (con pannelli o radiatori a grande superficie). Una garanzia di sicurezza è data dal mantello esterno a tenuta stagna, che assicura un perfetto isolamento ed elevata silenziosità.

***Ecoblock boilers***
*The ECOBLOCK condensation wall boiler from Vaillant has arrived on the Italian market after decades of experience in this sector on the northern European market. Available for the time being are two versions with a waterproof chamber and forced draught – VMW 246 and VM 196 – suitable for habitations measuring up to 300 square meters in area. Amenable to being installed in any system whatsoever, they deliver performance at the highest levels – up to 30 percent – in low-temperature models (with panels or radiators featuring a large surface). A safety guarantee is provided by the outer waterproof mantle, which assures foolproof insulation and near-noiselessness.*

VAILLANT
Via B. Crespi 70, 20159 Milano
02.69.71.21 **F** 02.69.71.22.00

**Dedalo**
Nel modello DEDALO gli elementi strutturali sono in bilaminato bianco, classe E1 atossico. Le ante presentano una finitura in laccato opaco, antigraffio, di colore sabbia (su richiesta si eseguono colori a campione). Le maniglie sono in metacrilato e acciaio inox satinato. I cassetti hanno struttura in metallo con frontali che riprendono la finitura delle ante. Il piano di lavoro è in legno noce canaletto, granito o acciaio. Anche lo zoccolo è in acciaio. Sono disponibili moduli di larghezza: 15/30/40/45/60/80/90 cm; pensili alti 70/100 cm; colonne alte 150/210/240 cm.

***Dedalo***
*Structural elements in the DEDALO (Daedalus) model are in white bilaminate, atoxic class E1. The doors have a finish in a dull, sand-coloured, scratch-proof lacquer (colours are applied according to sample, by request). Handles are in metacrylate and silked stainless steel. The drawers have a structure in metal with frontal areas that reecho the finish of the doors. The work top is in Canaletto walnut, granite or steel. Even the baseboard is in steel. Modules are available in the following widths: 15/30/40/45/60/80/90 cm. Wall units are 70/100 cm in height, while columns are 150/210/240 cm high.*

ALBERTICASADOR
Corso Como 46, 20051 Limbiate (Milano)
02.99.60.098 **F** 02.99.61.443

**KWC Domo-Inox**
Definito "inossidabile nel corpo e nell'anima", KWC Domo-Inox è il primo rubinetto per cucina in acciaio inossidabile inserito nel catalogo dell'azienda svizzera. Esso è dotato di una cartuccia universale a dischi di ceramica, dispositivo regolatore della portata e della temperatura dell'acqua, che non teme né sporcizia né calcare. La doccetta in plastica colorata (blu, verde, neutro trasparente o nero) ha la bocca orientabile a 160°; il tubo estraibile in acciaio inossidabile è lungo 70 cm.

***KWC Domo-Inox***
*Defined "stainless in body and soul", KWC Domo-Inox is the first faucet for the kitchen in stainless steel to be included in the Swiss company's catalogue. It comes equipped with a universal ceramic disk cartridge, a device which regulates the temperature and flow rate of the water and which is not affected by either dirt or calcareous deposits. The hand shower in colourful plastic (blue, green, transparent neutral or black) has an outlet that can be tilted to an angle of 160°. The pull-out tube in stainless steel is 70 cm long.*

KWC Rubinetteria
in Italia: KWC Italia
Via A. Meucci 34, 36057 Arcugnano (Vicenza)
0444.96.48.20/22 **F** 0444.96.47.35
**http:**//www.kwc.com

**Riciclа**
Produrre con il minor consumo di materie prime e di energia, realizzare prodotti usando materiali riciclabili, ridurre le emissioni tossiche e le sostanze chimiche inquinanti, garantire una lunga durata del prodotto sono i principi fondamentali dell'ecocompatibilità ai quali si ispira la cucina Riciclа. Senza mai perdere di vista funzionalità, ergonomia e sicurezza, Valcucine ha trovato soluzioni progettuali e costruttive davvero innovative. Per esempio, abolito il truciolare, utilizza a richiesta il multistrato marino, composto da fogli di legno di betulla incollati tra loro con collanti resistenti all'acqua e all'umidità. Il multistrato è rivestito su entrambi i lati con fogli di laminato che conferiscono ai pannelli ottime caratteristiche di resistenza ai graffi e all'umidità. La bellezza e la naturalità del multistrato consentono di eliminare l'applicazione dei bordi perimetrali sugli spessori a vista, migliorando anche il risultato estetico. Un altro elemento interessante di Riciclа è il bancone. Interamente in legno massello, ha il piano di lavoro in legno grezzo, lavorato a strati incrociati; cassetti e una griglia-ripiano in legno ne fanno una zona di lavoro quasi professionale.

***Riciclа***
*Without ever losing sight of function, ergonomics and safety, Valcucine has found design and constructive solutions that are truly innovative. For example, particleboard having been tossed into the "Out" basket, Valcucine uses marine plywood upon request, consisting of sheets of birchwood, glued together with cements that are both water- and humidity-resistant. The plywood is faced on both sides with sheets of laminate, which give the panels optimal characteristics of resistance to scratches and humidity. The beauty and naturalness of plywood make it possible to do away with the application of peripheral edges on visible thicknesses, thus improving the aesthetic aspect as well. Another intriguing element in Riciclа is the counter. Made entirely of heartwood, it vaunts a work top in unfinished wood, processed in crisscrossing layers. Drawers and a grill-shelf in wood make it a nearly professional work area.*

**Gabriele Centazzo** Progettista *Designer*
Valcucine
Via Malignani 5, 33170 Pordenone
0434.51.79.11 **F** 0434.57.23.44
**E-mail:** info@valcucine.it **http:** //www.valcucine.it

**Metropole**
Ricca di argomenti che la caratterizzano sia nella funzionalità sia nel design, Metropole è una cucina 'importante', frutto di un progetto che elabora e reinventa la distribuzione degli spazi e le relative soluzioni compositive. Le finiture di facciata prevedono ante in ciliegio impiallacciato, superfici colorate – in laminato con bordo in massello di ciliegio, in polimerico laccato opaco o in poliestere lucido – o rivestite in acciaio satinato con maniglie a conchiglia. Qui è illustrata una composizione in polimerico laccato opaco grigio ghiaia con parti in ciliegio e accessori in acciaio.

***Metropole***
*Rich in assets that characterize the item in both functional prowess and design, Metropole is an 'important' kitchen that's the fruit of a design that has fleshed out and reinvented the distribution of spaces and their relative compositional solutions. Facing finishes provide for doors in a cherry veneer, colourful surfaces – in a laminate with a border in cherry heartwood, in an opaque polymeric lacquer or glossy polyester – or clad with silked steel with shell-shaped handles. Illustrated here is a composition in gravel grey opaque polymeric lacquer with parts in cherry and accessories in steel.*

**G. Pareschi / G.14** Progettisti *Designers*
Sarila Italia - Gruppo Mobalpa
Via degli Ippocastani 17/25
47842 S. Giovanni in Marignano (Rimini)
0541.95.77.66 **F** 0541.95.76.26
**http:**//www.sarila.com

**K99**
Versatile e ricco di possibilità compositive, il programma K99 dispone di una gamma di finiture e colori assolutamente non casuali, qui esemplificati dall'abbinamento di blu e acciaio. Ma la caratteristica più saliente del programma sta nella barra di acciaio che ricopre il bordo superiore delle ante; essa protegge la parte più soggetta a urti e rotture e al tempo stesso fa da filo conduttore al variare delle finiture (laccature lucide e opache, laminati, essenze), delle maniglie e degli accessori. I pensili hanno ante scorrevoli in vetro o con apertura basculante.

***K99***
*Versatile and rich in compositional options, the K99 program boasts a spectrum of finishes and shades that are anything but accidental, exemplified here by the combination of blue and steel. But the most remarkable feature in the program lies in the steel bar that covers the upper border of the doors. It protects the part that is most susceptible to impacts and breakage, while acting as a leitmotiv in variegated finishes (glossy and dull lacquers, laminates and woods), handles and accessories. Wall units have sliding doors in glass or feature counterpoised openings.*

**K design** Progettista *Designer*
Meson's Cu©ine - Gruppo Sangiacomo
Via Gradisca 1, 33087 Pasiano di Pordenone (PN)
0434.61.49.11 **F** 0434.62.80.42
**E-mail:** mesons@msg.it

**Cucina New: 528**
Frutto di un design innovativo, i miscelatori monocomando della serie Cucina New sono apparecchi di grande affidabilità (l'azienda è certificata ISO 9001), disponibili nelle finiture cromo e cromo satinato. Le forme inconsuete, come nel caso di 528, il miscelatore monocomando per lavello qui illustrato, ne accentuano il carattere di oggetti di arredo, comune a tutti gli elementi della serie.

***Cucina New: 528***
*Fruit of an innovative design, single-control mixers from the Cucina New series are enormously reliable apparatuses (the company has, in fact, been certified ISO 9001), that come in chromium and silked chromium finishes. Unusual shapes, as in the case of 528, the single-control mixer for sinks, illustrated here, spotlight the character of interior decor objects, common to all the elements in the series.*

Raf Rubinetterie
Via Torchio 2, 28017 S. Maurizio (Novara)
0322.92.35.11 **F** 0322.96.74.71
**E-mail:** raf@raf.net **http:** //www.raf.net





**Arclinea Collection**
Progettata e coordinata da Antonio Citterio Arclinea Collection è una cucina altamente professionale eppure a misura della vita di tutti i giorni: nelle tecnologie di cottura e lavaggio, nell'organizzazione degli spazi e dei contenitori, nell'efficienza e sicurezza delle soluzioni, nell'assoluta libertà di movimento e di composizione. La collezione è un unico grande complesso di elementi, tutti compatibili tra loro, per progettare, realizzare e risolvere tutte le esigenze quotidiane: dalla colazione del mattino alla cena importante, dalla preparazione alla pulizia. Tutto è a portata di mano e di sguardo, perché spazio e apparecchiature sono organizzati e distribuiti nel modo migliore, come avviene con il bancone di lavoro dedicato alla cottura (tra l'altro attrezzato con capienti cassetti per le pentole posti proprio sotto il piano di cottura). Quando lo spazio a disposizione non è molto, si può optare per soluzioni più 'leggere', formate da versatili elementi in acciaio inox chiusi da ante scorrevoli in vetro abbinati, per esempio, a un tavolo-penisola in legno massello, da usare come banco di preparazione e come piano per la colazione o un pasto veloce.

***Arclinea Collection***
*Designed and coordinated by Antonio Citterio, Arclinea Collection is a highly professional kitchen which is, nonetheless, just as useful for everyday home use – in cooking and washing technologies, the organization of spaces and case pieces, the efficiency and safety of solutions, and the absolute freedom of movement and composition. The collection is one, big complex of elements, all compatible with one another, for designing, creating and resolving everyday needs from breakfast to an important dinner and from food preparation to cleaning. It's all within easy reach of hand and eye, because space and equipment are organized and distributed in the most efficient way, as in the case of the work counter dedicated to cookery (equipped, among other things, with roomy drawers for pots, placed right underneath the cook top). When there's not much space at your disposal, you can opt for 'lighter' solutions, consisting of versatile elements in stainless steel, closed off by sliding doors in glass, combined, for example, with a table-peninsula in heartwood, to be used as a surface for preparing food or a top for lunching or snacking.*

**Antonio Citterio** Progettista *Designer*
Arclinea - Arc Linea Arredamenti
Viale Pasubio 50, 36030 Caldogno (Vicenza)
0444.39.41.11 **F** 0444.39.42.60
**E-mail:** arclinea@arclinea.it **http:**//www.arclinea.it

**Kayo**
Il marchio Axilla raggruppa le linee di nuova generazione della Rubinetteria Quaranta, qui rappresentate da un modello della serie Kayo, comprendente miscelatori caratterizzati da leve di comando in plastica o legno. L'articolo KA024 è un rubinetto per lavello, con bocca girevole sagomata in modo da favorire la corretta direzione del getto d'acqua. Sono disponibili anche il modello con doccetta estraibile e quello a muro.

***Kayo***
*The Axilla trademark brings together the lines from the new generation of Rubinetteria Quaranta, represented here by a model from the Kayo series, including mixers characterized by control levers in plastic or wood. KA024 is a faucet for sinks, with a rotary outlet that's shaped in such a way as to aim the jet of water in the right direction. Also available are a model with a pull-out hand shower and a standard wall model.*

Axilla - Rubinetteria Quaranta
Via Santa Rita 50, 28024 Gozzano (Novara)
0322.94.934 **F** 0322.94.935
**E-mail:** quaranta@intercom.it
**http:** //www.quaranta.com

**Ovetto**
Durata e affidabilità sono caratteristiche comuni a tutti i rubinetti Nobili, costruiti in conformità alle più severe normative internazionali. La cura riservata alle componenti tecniche si riverbera nel corretto design degli apparecchi. Qui è illustrato Ovetto, miscelatore monocomando per lavello, monoforo, con bocca di erogazione orientabile dotata di aeratore M 22x1. Disponibili anche il modello con bocca di erogazione ruotabile (per il montaggio sotto finestra) e quello con doccetta estraibile a doppio getto.

***Ovetto***
*Duration and reliability are characteristics that are common to all of Nobili's faucets, constructed in compliance with the strictest international regulations. The pains that are taken with technical components are reflected in the superb design of these models. Illustrated here is Ovetto (mini-egg), a single-control, single-hole mixer for sinks, with a tiltable delivery outlet, equipped with an M 22x1 aerator. Also available is the model with a rotary delivery outlet (for mounting under a window) and one with a double-jet pull-out hand shower.*

Nobili Rubinetterie
Via Lagone 32, 28021 Borgomanero (Novara)
0322.82.176 - 84.45.55/6/7 **F** 0322.84.64.89

**S801**
Il programma S801 aggiorna il concetto di flessibilità e componibilità della cucina incentrando la propria attenzione sul blocco tecnologico (ante in acciaio, top in acciaio o acrilico), nel quale sono riuniti gli elementi necessari alla gestione operativa (lavare, preparare, cuocere… ) della cucina. Gli arredi si caratterizzano per i grandi pomoli a bottone in metallo laccato, in contrasto con le tonalità accese dei frontali. Scaffali, armadi, dispense e cassettiere, dotati di infinite possibilità compositive, sono pensati come mobili capaci di inserirsi in qualsiasi ambiente della casa.

***S801***
*The S801 program has updated the concept of flexibility and sectional design, as regards the kitchen, focusing one's attention on the technological unit (doors in steel, top in steel or acrylic), in which the elements necessary for carrying out culinary chores (washing, preparing, cooking... ) have been brought together. Furnishings are characterized by large button knobs in lacquered metal, in contrast with the bright tones of front sections. Shelves, cabinets, pantries and chests of drawers, equipped with an infinite number of compositional options, were dreamed up as furniture pieces, capable of fitting in with any room in the house.*

**Sottsass Associati** Progettisti *Designers*
Bersons Kitchens - Marchio di Mobili Berloni
Via dell'Industria 28, 61100 Pesaro
0721.44.91 **F** 0721.40.20.63/44.92.06
**E-mail:** berloni@berloni.it **http:**//www.berloni.i

**Quadrante**
Quadrante è una cucina con una precisa identità: un'anta riquadrata da una sottile cornice caratterizza basi, pensili, mobili contenitori, cassetti, donando all'insieme un disegno garbatamente unitario. Quadrante è disponibile in due versioni: l'una sospesa e sollevata da terra, con finitura in alluminio; l'altra in legno, sostenuta da un'opportuna zoccolatura. La cucina è completata da mensole in legno e da una barra in alluminio fissata sotto i pensili e completa di illuminazione, utilizzabile anche come elemento di sostegno per altri accessori e come mensola per piccoli oggetti.

***Quadrante***
*Quadrante, a kitchen with a precise identity, has a door bordered by a slender frame, which characterizes bases, wall units, furniture case pieces and drawers, thus endowing the whole with a gracefully unitary design. Quadrante comes in two versions – one hung and raised up off the floor, with an aluminum finish, and the other in wood, supported by an appropriate baseboard. The kitchen is rounded out by shelves in wood and a bar in aluminum, fastened under the wall units and complete to lighting, also used as a support element for other accessories and shelf for small objects.*

**Ferruccio Laviani** Progettista *Designer*
Dada
Strada Provinciale 31, 20010 Mesero (Milano)
02.97.20.791 **F** 02.97.28.95.61
**E-mail:** dada@dadadada.it

**Neoz**
La cucina NEOZ, parte di un più vasto programma che prevede diverse tipologie di arredo, richiama alla mente istintivamente forme tradizionali, nel caso qui illustrato la classica credenza, facendola diventare un banco da lavoro costituito da pochi e rigorosi elementi. I materiali che danno forma al progetto sono il legno di ciliegio tinto mogano, il marmo Carrara per il piano, gres bianco per i lavelli corredati da rubinetteria cromata e piastra di cottura in acciaio inox.

***Neoz***
*The NEOZ kitchen, part of a vaster program that provides various furnishing typologies, instinctively brings to mind traditional forms, in the case illustrated here, the classic sideboard, turning it into a work bench consisting of a few rigourous elements. The materials that have given the project form are cherry wood with a mahogany stain, Carrara marble for the top, white stoneware for sinks and stainless steel for the cook top.*

**Philippe Starck** Progettista *Designer*
DRIADE CHEF
Via Padana Inf. 12, 29012 Fassadello di Caorso (PC)
0523.81.86.50 **F** 0523.81.86.60

**Franco Guanziroli** (MB09029, MB09014)
**Paolo Nava** (MB09028) Progettisti *Designers*
CONFALONIERI - UMBERTO CONFALONIERI & C.
Via Prealpi 11, 20034 Giussano (Milano)
0362.35.351 **F** 0362.85.16.56
**E-mail:** info@confalonieri.it

**Maniglie per mobili**
La funzionalità e soprattutto l'ergonomia sono componenti imprescindibili nello studio di una maniglia, e si accompagnano altrettanto necessariamente a un'accurata definizione estetica. Lo testimoniano, tra le numerose altre in catalogo Confalonieri, le maniglie in metallo pressofuso qui illustrate. Due le proposte di Franco Guanziroli: MB09014, con inserto in polimero morbido nero, e MB09029. Il modello MB09028 disegnato da Paolo Nava, invece, presenta un inserto in resina (nero, bianco, rosso, blu). Ogni maniglia ha la finitura in argento opaco o galvanico (in più varianti).

***Handles for furniture pieces***
*Functionalism and, above all, ergonomics are components that are musts when it comes to researching an object like the handle. Of course, a painstaking aesthetic definition is indispensable to the success of the whole, as well. Star witness to these assets, among numerous other models in the Confalonieri catalogue, is the series of handles in die-cast metal, illustrated here. Two items were contributed by Franco Guanziroli – MB09014, with an inlay in a soft black polymer and MB09029. Model MB09028, designed by Paolo Nava, on the other hand, has an inlay in resin (black, white, red and blue). Each handle has a finish in dull or galvanic silver (in several variants).*

**Cristalan**
Sono molteplici le occasioni nelle quali trova impiego CRISTALAN (brevettato da Schock), nato dalla combinazione di idrossido di alluminio naturale e acrilico. In 25 varietà di colori e decori, può dare corpo in cucina a piani di lavoro, lavelli o tavoli da pranzo. Diversi sono i modelli di profili e bordi, con scanalature di scolo dell'acqua e portasapone; speciali alloggiamenti per barrette in acciaio direttamente fresati sul piano permettono di appoggiare le pentole. Numerosi i pregi di CRISTALAN: resistenza alle macchie, alla luce, ai graffi e al calore; impermeabile, igienico e di facile manutenzione.

***Cristalan***
*Many are the occasions when CRISTALAN (patented by Schock) can be used. Born of a combination of natural aluminum hydroxide and acrylic, it comes in all of 25 varieties of colours and decorations and is ideal for creating work tops, sinks or dinner tables in the kitchen. Models of profiles and edges are different, with channels for draining off water and a soap dish. Special housings for bars in steel, milled right on the top, allow pots to be placed on it. CRISTALAN has numerous qualities to recommend it – resistance to stains, light, scratches and heat, waterproofness, hygiene and easy maintenance.*

SCHOCK & CO.
Gmünder Strasse 65, D-75614 Schorndorf
+49-7181 - 60.30 **F** +49-7181 - 60.32.42
GALVOPLAST
World Trade Center, CH-6982 Lugano-Agno
+41-91 - 61.02.890 **F** +41-91 - 61.02.891
SCHOCK ITALIA
Via Nirone 2/A, 20123 Milano
02.80.90.03
**E-mail:** info@schock.ch **http:** //www.schock.de

**Cantina**
Il frigorifero CANTINA può contenere fino a 144 bottiglie (capacità totale netta 290 litri) che mantiene a una temperatura tra i 9 e i 15 gradi, con umidità controllata. Le griglie interne sono in legno Padouk, indeformabile e imputrescibile, e il vetro della porta è anti raggi UV; è dotato di un dispositivo antivibrazioni e del filtro dell'aria a carboni attivi. Rientra nella Classe energetica B. Dimensioni: 59,5x60x177H cm.

***Cantina***
*The CANTINA (cellar) refrigerator holds up to 144 bottles (overall net capacity: 290 liters) and keeps the temperature at levels between 9 and 15 degrees, with controlled humidity. Interior grills are in Padouk wood, which will not warp or rot, and the glass in the door is anti-UV rays. It comes equipped with an anti-vibration device and active-carbon air filter. Has been rated energy Class B. Dimensions: 59.5x60x177H cm.*

OCEAN - GRUPPO BRANDT
Viale Europa 7, 25028 Verolanuova (Brescia)
030.93.671 **F** 030.93.61.880

**Marco Gorini** Progettista *Designer*
STRATO
Via Lanza 4, 20121 Milano
02.86.16.49 **F** 02.86.16.62

**Cucine Strato**
La società Strato, con sede e stabilimento a Talamona, è presente sul mercato da meno di dieci anni. Una sofisticata tecnica industriale, tradizione artigianale e sobrietà di forme e design, contraddistinguono lo stile dei prodotti di questo marchio, seguiti dal progetto alla produzione da Marco Gorini, designer nonché proprietario dell'azienda. Circa 40 persone collaborano con decine di artigiani per realizzare cucine che, attraverso uno scrupoloso lavoro dei minimi particolari, risultano essere in definitiva su misura, secondo la filosofia progettuale della Strato.

***Strato kitchens***
*The Strato company, with headquarters and plant in Talamona, has been present on the market for just under ten years. Sophisticated industrial techniques, handicraft tradition and sobriety of forms and design have put the style of products with this trademark in a class by itself, as has the design given products by Marco Gorini, who is not only a designer but also the owner of the company. Roughly 40 people collaborate with dozens of artisans to create these kitchens, scrupulous work on everything down to the smallest detail making each piece a customized item, in tune with Strato's design philosophy.*

MINA
Via Zignone 26/A, 13017 Quarona (Vercelli)
0163.43.24.10 **F** 0163.43.29.77
**E-mail:** minait@tin.it

**Indianapolis**
"Acciaio inossidabile da ogni punto di vista". Con questo slogan il marchio Mina presenta i suoi rubinetti da lavello. All'acciaio che dà loro corpo in ogni parte, si accompagna un disegno dalle forme audaci che li distingue soprattutto per la conformazione della testa dell'apparecchio. Diversamente dal consueto, infatti, il dispositivo di regolazione è posizionato all'estremità superiore del rubinetto, in asse con la bocca dell'erogatore. Qui è illustrato il modello INDIANAPOLIS.

***Indianapolis***
*"Stainless steel from every point of view". This is the slogan Mina is using to present their faucets for sinks. Steel, in fact, is the heart of each part of the item, enhanced by a design involving bold shapes, one of which, the head of the faucet, is the distinguishing feature of the whole. In a departure from the usual approach, the adjustment device is situated on the upper end of the faucet, on the same axis as the delivery outlet. Illustrated here is the INDIANAPOLIS model.*

**Cobán**
Tra le macchine da caffè espresso per uso familiare, COBÁN, nei suoi vari modelli – Mono, Combi, Nespresso, Ese – e varianti cromatiche – Black, Pale Gold, Blue e Dark Coffee (solo per il modello Nespresso) – è un prodotto che si contraddistingue per l'altissima qualità tecnologica e per l'originalità estetica. Il progetto iniziale risale al 1997; in seguito sono nati l'apparecchio con macinacaffè incorporato e quello caricato a cialde. Corpo in fusione di alluminio, contenitore per l'acqua in SAN.

***Cobán***
*Among expresso coffee machines for family use, COBÁN, in its various interpretations – Mono, Combi, Nespresso, Ese – and chromatic variants – Black, Pale Gold, Blue and Dark Coffee – is a product that stands head and shoulders above the crowd for its astronomical technological quality and aesthetic orginality. The initial design dates back to 1997 and was followed by the births of a unit with a built-in coffee grinder and a wafer-loading one. Body in aluminum casting, container for water in SAN.*

**Richard Sapper** Progettista *Designer*
ALESSI
Via Privata Alessi 6, 28023 Crusinallo (Verbania)
0323.86.86.11 **F** 0323.64.16.05
**E-mail:** pub@alessi.com **http:** //www.alessi.com

PHILIPS PICCOLI ELETTRODOMESTICI
Via Gaetano Casati 23/25, 20052 Monza (Milano)
**Numero verde** 800-820026
**http:** //www.philips.it

**HD 6132 - HD 6134**
Compatte, facili da usare e pulire, le friggitrici Philips, disponibili nei modelli HD 6132 e HD 6134 (quest'ultimo provvisto di timer digitale, segnale sonoro di fine cottura e di spegnimento automatico dopo 120 minuti), sviluppano una potenza di 2200 W, sono dotate di vasca estraibile in acciaio inox (capacità 3,5 litri), di termostato regolabile da 160 a 190 °C e del sistema "Zona fredda"; questo dispositivo mantiene l'olio che si trova nella zona sotto la resistenza riscaldante a una temperatura moderata, evitando così che le particelle di cibo che si depositano sul fondo si brucino compromettendo la freschezza dell'olio.

***HD 6132 - HD 6134***
*Compact and easy to use and clean, Philips fryers, which come in models HD 6132 and HD 6134 (the latter is supplied with a digital timer, sound signal that food is cooked and automatic turn-off after 120 minutes), get up to a power of 2200 W, are equipped with a pull-out tub in stainless steel (capacity: 3.5 liters), thermostat adjustable from 160 to 190 °C and "Cold Zone" system. This is a device that keeps oil found in the area under the heating resistance at a moderate temperature, thus preventing particles of food that collect on the bottom from burning and putting the freshness of the oil at risk.*

**Frigorifero KWL 1630 S - Programma 820**
Per la conservazione e un corretto processo di maturazione di un buon vino in ambiente domestico, le condizioni ideali sono temperatura costante, umidità dell'aria tra il 60 e il 70% nonché assenza di raggi UV, condizioni mantenute solo in una cantina professionale o in frigoriferi climatizzati, come quello proposto da Miele e qui illustrato. KWL 1630 S ospita sino a 169 bottiglie, conservandole a una temperatura regolabile tra i 5 e i 22 °C, mantenuta costante in tutto il vano e con un'umidità del 60-90% che evita l'essiccazione dei tappi. Se la temperatura esterna all'apparecchio scende sotto quella di conservazione impostata, l'apparecchio commuta automaticamente il proprio funzionamento provvedendo a riscaldare sino a raggiungere la temperatura voluta.
Miele non produce solo eccellenti elettrodomestici, ma anche arredi per la cucina improntati alla massima affidabilità. Il programma 820, qui illustrato, è giocato sul colore (laccato opaco rosso granatina, scelto tra i 1950 disponibili nelle scale RAL e NCS) accostato a maniglie in acciaio massiccio inossidabile spazzolato e a piani di lavoro in Cristalan.

***KWL 1630 S Refrigerator - Program 820***
*The ideal conditions for the preservation of foods and the proper procedure for aging a good wine in a domestic environment are: a constant temperature, air humidity between 60 and 70%, and the absence of UV rays – conditions that can only be maintained in a professional cellar or air-conditioned refrigerators, like the one being offered by Miele and illustrated here. KWL 1630 S hosts up to 169 bottles, preserving them at a temperature that can be adjusted from 5 to 22 °C, kept constant throughout the space with a humidity of 60-90%, which keeps the corks from drying out. If the temperature outside the unit drops below the one set for food preservation, it switches over automatically to the heating function, which gets the temperature up to the desired level. Miele produces not only superb household appliances, but also furnishings for the kitchen that are earmarked by the ultimate in reliability. Program 820, illustrated here, gets its effects through colour (chosen from among 1,950 available in the RAL and NCS scales) side by side with handles in stainless steel and work tops in Cristalan.*

MIELE ITALIA
Strada di Circonvallazione 27
39057 Appiano San Michele (Bolzano)
0471.66.61.11 **F** 0471.66.63.34
**Numero verde** 800-229977
**E-mail:** info@mieleitalia.it **http:** //www.mieleitalia.it

**Helsinki**
HELSINKI è un versatile sistema di arredo modulare, con ripiani in vetro temperato satinato e montanti in alluminio anodizzato argento, robusto e stabile, che può assumere svariate configurazioni (dal carrello per cucina al tavolino di servizio, dal portacomputer alla libreria) e quindi adattarsi a molteplici utilizzi. Il numero dei ripiani, disponibili in differenti misure, varia in funzione della composizione e dell'impiego desiderati. In ogni sua configurazione HELSINKI può essere montato su ruote munite di dispositivo frenante.

***Helsinki***
*HELSINKI is a versatile modular furnishing system, with shelves in silked toughened glass and uprights in silver anodized aluminum, that's sturdy and stable and can assume a wide variety of configurations (from a trolley for the kitchen to the service end table and from the computer stand to the bookcase), hence adapt to a broad range of uses. The number of shelves, which come in different sizes, varies on the basis of the composition and use desired. In each of its configurations, HELSINKI can be mounted on wheels equipped with a braking device.*

**Furio Minuti** Progettista *Designer*
REDE GUZZINI
Via Le Grazie 31, 62019 Recanati (Macerata)
071.75.73.484 **F** 071.75.74.246

CORIAN® - MARCHIO DI DUPONT
IN ITALIA: DUPONT ITALIANA
Via A. Volta 16, 20093 Cologno Monzese (Milano)
**Numero verde** 800-876750 **F** 02.25.30.22.13
**http:** //www.corian.com

**Corian®**
CORIAN® è il marchio commerciale registrato che identifica un materiale composito ad alte prestazioni inventato da DuPont. Omogeneo in tutto lo spessore, durevole e facile da pulire, ha una superficie compatta e non porosa, dotata di una gradevole tattilità, simile a quella della seta. CORIAN® è utilizzato per fabbricare piani e lavelli di ogni genere e conformazione, perché resiste all'usura, non assorbe umidità, non è poroso, non si macchia e si lavora con facilità; le eventuali giunzioni sono impercettibili e i danni riparabili. Con le sue oltre 70 tinte e texture standard, CORIAN® soddisfa qualsiasi esigenza di colore e stile.

***Corian®***
*CORIAN® is the registered commercial trademark that identifies a composite material distinguished for its superb performance, invented by DuPont. Homogeneous throughout its thickness, longlasting and easy to clean, it vaunts a compact and non-porous surface, equipped with a pleasing tactile quality, similar to that of silk. CORIAN® is used to manufacture tops and sinks of all kinds and conformations, because it is wear-resistant, does not absorb humidity, is non-porous, does not stain and is easy to work. Joints, if present, are imperceptible and damage is reparable. With its more than 70 tones and standard textures, CORIAN® satisfies any demand for colour and style.*

**Sottsass Associati** Progettisti *Designers*
ABET LAMINATI
Viale Industria 21, 12042 Bra (Cuneo)
0172.41.91.11 **F** 0172.43.15.71
**E-mail:** abet@abet-laminati.it
**http:**// www.abet-laminati.it

**Monitor Laminates**
La collezione MONITOR LAMINATES è costituita da decori nati direttamente alla luce del monitor di un computer. Frantumando la luce in migliaia di pixel organizzati in realtà matematico-algoritmiche, il processo di creazione è imprevedibile, procede per tentativi seguendo un percorso induttivo e non deduttivo. I decori così elaborati sono stati inviati via e-mail ad Abet che li ha realizzati mediante stampa digitale in quadricromia su supporto laminabile. La serie, comprendente 28 decori (alcuni riproducibili su alluminio), è stata esposta alla Fondazione Metropolitan di Milano durante il Salone del Mobile.

***Monitor Laminates***
*The Monitor Laminates collection consists of decors born directly under the light of the monitor of a computer. Breaking the light up into thousands of pixels, organized into mathematico-algorhythmic realities, the process of creation is unpredictable, proceeding by stabs in the dark, thus following an inductive rather than a deductive path. The decorations worked out in this way were sent by e-mail to Abet, which made them by means of a digital mould in four colours on a laminable support. The series, which embraces 28 decorations (some reproducible on aluminum), was on view last April at the Metropolitan Foundation in Milan during the Furniture Show.*

**Macrowave**
Dal 10 al 18 aprile 2000 la Triennale di Milano ha ospitato la mostra "Macrowave - New Frontiers for the Modern Microwave", un'esposizione di progetti legati alla cottura con il forno a microonde promossa da Whirlpool, il primo produttore di grandi elettrodomestici al mondo. Whirlpool ha interpellato otto giovani designer della scena internazionale e li ha invitati a reinventare il forno a microonde, senza particolari vincoli se non quelli di anticipare i desideri di un consumatore sempre più consapevole delle proprie scelte. I designer coinvolti nell'iniziativa, quattro interni all'azienda – Jacco Bregonje, ideatore e curatore della mostra, Bjorn Goransson, Marc Baldwin e Mario Fioretti – e quattro esterni – Riccardo Giovanetti (co-curatore della mostra insieme a Bregonje), Konstantin Grcic, James Irvine e Christophe Pillet – hanno sviluppato progetti a dir poco interessanti, sia che lavorassero solo sulla forma dell'involucro (è il caso del progetto di James Irvine) sia che proponessero un nuovo concept dell'apparecchio, come avviene in POTS & PANS di Christophe Pillet e in CHEF di Konstantin Grcic.

***Macrowave***
*From the 10th to the 18th of April 2000, the Triennale in Milan played host to a show entitled "Macrowave - New Frontiers for the Modern Microwave", an exhibition of designs having to do with cooking with a microwave oven being promoted by Whirlpool, the world's number one producer of large household appliances. Whirlpool summoned eight young designers, inviting them to reinvent the microwave oven, without putting any particular restraints on them except for those of anticipating the desires of a consumer who is ever more knowledgeable about what he buys. Designers involved in the initiative, four in-company elements – Jacco Bregonje, ideator and curator of the show, Bjorn Goransson, Marc Baldwin and Mario Fioretti – and four out-of-company ones – Riccardo Giovanetti (co-curator of the show together with Bregonje), Konstantin Grcic, James Irvine and Christophe Pillet – developed projects that were intriguing, to say the least, whether they only worked on the shape of the casing (such as the design by James Irvine) or offered a new concept of the unit, as happened in POTS & PANS by Christophe Pillet and CHEF by Konstantin Grcic.*

WHIRLPOOL® ELETTRODOMESTICI
WHIRLPOOL EUROPE DIVISONE COMMERCIALE ITALIA
Viale Borghi 27, 21025 Comerio (Varese)
0332.75.91.11 **F** 0332.74.45.55
**http:** //www.whirlpool.it

MINOTTI CUCINE
Via Napoleone 31, 37015 Ponton (Verona)
045.68.60.464 **F** 045.77.32.678

**Atelier**
ATELIER, il più recente e innovativo modello di Minotti Cucine, ha partecipato alla mostra "Essere Ben Essere", un percorso tra i bisogni dell'essere e i desideri di benessere all'interno della casa, organizzata dalla rivista *Interni* alla Triennale di Milano in occasione del Salone del Mobile. Una delle 'stanze' della mostra esplorava lo spazio cucina attraverso l'accostamento di tre frammenti progettuali: il laboratorio, il convivio e le macchine. ATELIER ha avuto il compito di rappresentare il laboratorio, mediante un'installazione formata da un lungo piano di lavoro in acciaio spazzolato, poggiato su contenitori in ciliegio.

***Atelier***
*ATELIER, the latest and most innovative model put out by Minotti Cucine, took part in the "Being and Well Being" show, a journey between the needs of being and the desire for well-being on the inside of the house, organized by the* Interni *magazine at the Triennale in Milan during the Furniture Show. One of the 'rooms' at the show explored the kitchen space through the combination of three design fragments – the laboratory, the banquet and machines. ATELIER had the job of representing the laboratory, through an installation made up of a long work top in brushed steel, resting on case pieces in cherry.*

**Elettrodomestici per il XXI secolo: Plan - IQ**
Electrolux sta sperimentando i prototipi degli elettrodomestici del XXI secolo, definiti tramite la ricerca e l'individuazione degli 'scenari' entro i quali si muoverà il consumatore del futuro. Le esigenze identificate per gli elettrodomestici del domani comprendono tecnologie integrate che consentano all'apparecchiatura di comunicare con i supermercati e di contenere informazioni su diete e menù. È stato individuato il desiderio di avere elettrodomestici in leasing, per consentirne una facile sostituzione con apparecchiature più aggiornate, così come l'esigenza di disporre di elettrodomestici multifunzione sempre più simili ai mobili. Su quest'ultimo concept sono basati i progetti qui illustrati: PLAN, attrezzatura a libera installazione, predisposta per la cottura e la conservazione dei cibi (comprende apparecchi per cuocere di vario tipo, un piccolo scomparto frigorifero, un contenitore per coltelli e utensili, un tagliere incorporato nel piano di lavoro ecc.) – e IQ, un apparecchio a programmazione automatica che fornisce una cottura multi-livello per pasti di varia natura.

***Household appliances for the 21st century: Plan - IQ***
*Electrolux is experimenting with prototypes of their household appliances of the 21st century, defined through their research and the process of pinpointing the 'scenarios' within which the consumer of the future will move. The needs identified for the household appliances of tomorrow encompass integrated technologies that allow equipment to communicate with supermarkets and store information on diets and menus. Singled out was a desire to acquire household appliances in leasing, to make possible easy replacement with more up-to-date equipment, like the need to have multi-functional household appliances that are ever more similar to furniture pieces. The designs illustrated here are based on the latter concept: PLAN, free-standing units, designed for cooking and preserving foods (includes units for cookery of various types, a small refrigerator compartment, a case good for knives and utensils, a cutting board built into the work top etc.) – and IQ, an apparatus that can be programmed automatically and does multi-level cooking for dishes of various kinds.*

ELECTROLUX BRAND CENTRE
SE-105 45 Stockholm (Svezia)
+46-8 - 738.60.00 **F** +46-8 - 738.71.80
**E-mail:** electrolux.brand@notes.electrolux.se
**http:** //www.electrolux.com
IN ITALIA: ELECTROLUX ZANUSSI
Via Giardini Cattaneo 3, 33170 Pordenone
0434.50.72.10 **F** 0434.50.72.94

# intervista a Christopher E. Bangle interview

**Christopher E. Bangle**
responsabile del Centro Design di BMW AG, risponde ad alcune domande di *domus* sul tema del concorso.
Americano, nato nel 1956 a Ravenna, Ohio, Bangle ha studiato all'Università del Wisconsin e si è laureato al Pasadena Art Center College of Design. Dopo essere stato responsabile del Centro Stile Fiat è approdato nel 1992 alla Divisione Sviluppo BMW AG.

**director of the BMW AG Design Center, replies to a few questions *domus* put to him regarding the competition.**
**Bangle, an American, was born in 1956 in Ravenna, Ohio. He was educated at the University of Wisconsin and graduated from the Pasadena Art Center College of Design. After heading Fiat's Styling Department, in 1992 he joined BMW AG's Development Division.**

**D. Penso sia utile sapere come si diventa progettista di automobili. Com' è arrivato a fare questo lavoro?**
Prima di tutto devo precisare che sono americano, probabilmente la formazione dei miei colleghi europei è molto diversa dalla mia. In ogni caso… sono nato nell'Ohio e cresciuto in Wisconsin, ho avuto la grande fortuna di frequentare una scuola superiore dove ci davano una solida formazione pratica, artigianale. Ho imparato a utilizzare una pressa da stampa, ho imparato a disegnare e a usare il tecnigrafo. Era un ottimo punto di partenza, perché quando sono arrivato alla scuola di design avevo già una buona capacità di 'fare'. Progettare è 'fare'.
Ho anche frequentato l'università. Penso che gli studi di psicologia, filosofia, storia, letteratura siano molto utili, specialmente quando si parla di industria automobilistica che tende a essere dominata dall'ingegneria.
Ho frequentato il Pasadena Art Center College in California, una scuola famosa per i suoi corsi di car design, e ho preso una laurea nel 1981. Trovare un lavoro come progettista di automobili sembrava impossibile. Ma è successo. Sono stato contattato da General Motors, e questo in seguito mi ha portato a lavorare per Opel in Germania per sviluppare nuovi concetti di abitacoli secondo un approccio radicale. La filosofia di base era: "Vediamo fino a che punto ci possiamo spingere". Abbiamo fatto la Tech Landa, e anche la Opel Junior, che penso sia una pietra miliare per le concept car dell'epoca. Nel 1985 Fiat mi ha chiamato a fare parte della sua équipe a Torino, con l'incarico di progettare l'esterno delle macchine, perché volevano qualcuno che potesse sviluppare una ricerca sulla carrozzeria che conoscesse l'interno di una macchina. L'idea era di progettare una macchina dall'interno verso l'esterno, per fare una macchina più user-friendly, invece di sacrificare l'interfaccia coll'utente, iniziando il progetto dall'esterno e procedendo verso l'interno. Ho lavorato con la Fiat dal 1985 al 1992. Alla fine ero il design director per il Centro Stile. Era divertente, eravamo un'ottima squadra. Progettare un'automobile non è come progettare qualunque altra cosa: car design è car design. Punto e basta. Devi saperlo, e io l'ho imparato alla Fiat. In Fiat, in Opel, e in General Motors, ho avuto grandi maestri, veri e propri punti di riferimento nella mia vita. Da loro ho imparato moltissimo sul buon design. Bisogna saper apprendere da tutte le persone con le quali si entra
in contatto. Nel 1992 sono arrivato in BMW come direttore della BMW Design. Da quel momento in poi ho lavorato con BMW. Tutto qui, la storia della mia vita. Amo il mio lavoro.

**D. Come si svolge il processo progettuale nel disegnare un'automobile?**
Io sono convinto che un processo progettuale – come immagino la maggior parte dei processi – debba passare attraverso tre fasi, e se non si ha modo di approfondire ogni fase il risultato non sarà soddisfacente. Per me, queste tre fasi sono: comprensione, poi convinzione, e alla fine – e qui potremmo usare molte parole – c'è la fase di cura, prendersi cura – un'altra parola chiave è vedere, ma cura funziona bene. Se non hai veramente capito cosa vuoi fare, prima o poi dovrai tornare al punto di partenza per dare fondamento al processo di comprensione. Se non credi veramente in quello che stai facendo, se non sei convinto, i tuoi colleghi non potranno veramente crederci, e non potranno convincere le altre persone a crederci, e alla fine le cose non funzioneranno per il verso giusto. A un certo punto bisogna conquistare una convinzione, bisogna crederci veramente, come un predicatore in mezzo alla strada che brandisce una bibbia. Bisogna arrivare a questo punto con il progetto… Ma non basta, perché non hai ancora creato qualcosa che altre persone, e infine gli utenti, possano guardare e capire, percependo le ragioni della tua convinzione. L'unico modo per ottenere tutto ciò è la cura. Bisogna tenerci, averne cura. Poi, usiamo la parola vedere, perché occorre osservare a fondo. Io chiedo sempre ai miei collaboratori: "Hai guardato bene? Veramente? Per quanto tempo? Con quali luci? A che distanza? Sei tornato dopo una settimana per guardare di nuovo? Suonava il telefono, potevi concentrarti?". E così via…
Se non vuoi investire quel tipo di energia nel progetto è probabile che il consumatore, alla fine, non potrà ricevere indietro tutta questa voglia di osservare, di averne cura, di tenerci. Penso che le automobili siano interessanti perché, a differenza di molte altre cose che ci circondano, molte persone amano collezionarle. D'altra parte, esistono più collezionisti di macchine d'epoca che collezionisti di scarpe d'epoca! Forse anche le scarpe sono interessanti, ma per qualche motivo alla gente piace collezionare le automobili. Se vuoi creare una macchina che sappia catturare l'attenzione della gente e tenerla viva, emozionarla per cinquant'anni, devi metterci dentro cinquant'anni di amore e di cura. Tutto questo processo richiede un quantità enorme di energia, il che significa denaro e molto lavoro. La sfida che ci troviamo di fronte oggi è che la gente rimane confusa dalla velocità con la quale le vengono continuamente presentate novità. La novità in sé non è un male, ma la novità ottenuta al prezzo di rinunciare alla comprensione, alla convinzione e alla cura crea grosse difficoltà. Alla fine, si avrà un prodotto che non hai veramente capito, nel quale non credevi veramente, o a cui non tenevi granché.

**D. Quale sarebbe il suo progetto ideale di automobili?**
Per rispondere a questa domanda da un lato devo chiederle: il progetto ideale per rispondere alle aspettative di qualcuno? Per rispondere alla mia idea di divertimento? Per rispondere a qualche vero bisogno nel mondo? O per cercare di unire tutte queste cose e creare una macchina con il nome BMW? Posso dire che nelle BMW che abbiamo fatto non cambierei sostanzialmente nulla. D'altro lato credo ci siano veicoli di cui il mondo avrebbe veramente bisogno. E mi piacerebbe molto vederli nascere. Mi rattrista il fatto che stiamo perdendo la componente artistica nell'automobile. Oggi ci sono pochissime macchine che, vedendole, ti fanno pensare: "Questa è arte". Ma una macchina è una forma d'arte. É il più grande pezzo di scultura con cui la gente ha a che fare, tutti i giorni.
La gente pensa che le automobili siano fatte da altre macchine, ma non è vero. Vengono riprodotte da altre macchine, ma in realtà sono fatte a mano.
Il progetto di un'automobile comincia con degli schizzi, che poi diventano disegni, poi ha luogo un processo di verifica, esattamente come qualsiasi altro progetto, come in architettura. Richiede una terribile quantità di lavoro… osservando i nostri progettisti al centro design di Monaco si può capire come il progetto venga continuamente messo a punto. Alla fine il progetto si concretizza, diventa reale grazie al lavoro di persone con una grande abilità manuale. Il metodo non è molto cambiato da quello usato ai tempi di Michelangelo, o nell'antico Egitto. É arte. L'unico modo possibile per creare un'automobili è scolpirla con gli stessi strumenti che si usano da secoli e secoli. Osservando uno dei nostri modelli, si comprende come sia un lavoro di scultura, fatta a mano, a occhio, con amore. I nostri modellisti lavorano con una precisione impressionante, con un margine di errore di circa due o tre decimi di millimetro su una macchina lunga cinque metri. Solo alla fine quella scultura viene riprodotta in acciaio, alluminio e plastica, in migliaia, centinaia di migliaia di pezzi ogni giorno. Se mi si chiede quale sia la mia visione per il futuro, direi che questa ha a che fare con un cambiamento contestuale dei fattori che determinano il ruolo dei veicoli nel mondo. Non possiamo cambiare molte cose nel prodotto, nei suoi modi di produzione e di utilizzazione, se non abbiamo prima cambiato il contesto. Un simile cambiamento potrebbe aprire nuovi orizzonti per il potenziale artistico delle macchine, avviando una sorta di rinascimento del car design, e le macchine potrebbero tornare a essere un tratto estetico significativo della nostra vita e del nostro ambiente, come è successo nel passato.
Non mi dimentico che noi facciamo parte di una grande cultura industriale che, a sua volta, fa parte di una vasta cultura sociale. I diversi contesti nei quali viviamo determinano il tipo di prodotto che facciamo: il suo costo, la sua accessibilità, come lo usiamo, quanto tempo lo teniamo, come lo produciamo, come viene rottamato. Solo se saremo in grado di cambiare il contesto, allora potremo cambiare i rapporti che governano il nostro modo di fare le cose, e potremo cominciare a fare qualcosa di veramente diverso. Per esempio, uno dei problemi che abbiamo oggi è il fatto che software e hardware di un'automobile siano inglobati in un unico oggetto.
Consideriamo per esempio l'evoluzione del computer. Nei primi computer, negli anni Cinquanta e Sessanta esisteva un rapporto inscindibile tra hardware e software. Ogni macchina, come ENIAC, era dedicata, poteva fare una cosa sola. Una stanza piena di computer per calcolare la traiettoria di un missile, una macchina gigante in una banca per calcolare gli stipendi dei dipendenti, e così via. Poi sono arrivati alcuni geni che hanno avuto l'idea di creare un sistema operativo, e di separare l'hardware dal software, la macchina dai suoi programmi. Il programma è quello che si può fare, l'hardware è ciò con cui lo fa, ciò che serve per farlo. E oggi abbiamo l'hardware, un computer portatile, puoi fargli eseguire mille programmi diversi. È strabiliante, una grande scoperta.
Adesso prendiamo in considerazione l'automobile. Cosa fa? Ci trasporta in giro, sia essa una macchina sportiva, un fuoristrada, qualcosa di rosso parcheggiato davanti a casa, un'emozione straordinaria. E cosa utilizza per farlo? Un motore, un telaio, quattro gomme, ecc. La cosa che fa e la cosa con cui la fa sono fuse in un oggetto solo. Per cambiare un solo elemento, dobbiamo buttare via tutto il resto. Diversamente potremmo fare molte altre cose, perché non saremmo più costretti a rimpiazzare completamente ogni veicolo quando vogliamo cambiare la sua identità, o il suo software. Questo è solo un esempio di un cambiamento contestuale. E se invece di comprare un'automobile potessimo fare un abbonamento, chiedere una macchina per l'estate, e un'altra per l'inverno, perché no? Cambia il tempo, cambia la stagione, e le cose che si possono fare con una macchina cambiano. Se questo fosse il nostro modo abituale di rapportarci con le automobili, potremmo costruirle in un modo totalmente diverso. Perciò, a chi vorrà partecipare a questo concorso chiederei: "Cos'è esattamente questa 'cosa' che forse non è neanche un'auto, nel contesto di questo grande mondo?". Potremmo continuare chiedendo cose del tipo: "Le nostre città devono essere proprio come sono?", "Le nostre strade devono essere fatte in questo modo?". Così forse si potrà arrivare da qualche parte.

**Q. It would be interesting to know how to become a car designer. How did you get to this job?**
I'm an American, we should say that first, a European might have a very different type of experience and education than I would. In any case… I was born in Ohio and raised in Wisconsin and I had luck to attend a secondary school that promoted a whole range of hands-on activities. For example I learned to work with printing presses, all the skills for draughting and technical drawing. It was a very good starting point I think, because when I went to a design college I had a good background in 'doing'. Design is doing. I studied at the local university as well. I found the courses in psychology, philosophy, history, English literature to be the most helpful as a design. I think this kind of background is useful, particularly in the car business, which tends to be an engineering-driven business and so this is a good skill set to have, as a designer.
I went to Pasadena Art Center, in California, a design college, that is one of the more famous for car design, and I graduated at the beginning of 1981. It didn't seem possible to get a job in car design. But it happened. I got an offer from General Motors, and that got me a job at Opel in Germany, working on advanced concepts for car interiors, basically under the premise: "Let's see how far out we can go", really pushing the envelope. We did the Tech Landa, and the Opel Junior that I think was a milestone in concept car thinking at the time.
In 1985 Fiat asked me to join their team in Turin under the premise that I should do exteriors of cars, because they wanted someone to run an exterior car design studio who understood the inside of cars. The idea was: we would design cars from the inside out, we would make cars that are more user-friendly, more understandable or more acceptable instead of compromising the user because we started from the outside and worked our way in.
So I worked at Fiat from 1985 to 1992. And at the end I was the design director for Centro Stile, which was fun. It was a great team. Car design is not ordinary design, car design is car design. That's it. So you have to learn that, and I learned that at Fiat. By the way, in Fiat, in Opel, in General Motors, they were a fantastic teachers of what car design is all about, real reference points in my life. I learned an enormous amount about design quality from them. These are phases you have to go through, you have to learn from all of the people around you. In 1992 I came to BMW as the director of BMW Design. And since then I've been at BMW and that's my life, and I love it.

**Q. Tell us about the design process when it comes to making cars.**
I'm convinced that a design process – probably like most other processes – has to go through three phases, and if you don't follow these three phases it'll be wrong. To me the three phases are: understanding, then believing, and finally – you can use many words here – one word is caring, to care, another word is seeing, but caring is a good word too. If you never really understood what you wanted to do, you'll have to go back and re-establish understanding. If you don't really believe in it, if you're not convinced, your people don't believe in it, then the people they have to convince to do it won't really believe in it, they won't do it right. At a certain point you have to achieve believing… like a preacher who expounds a religious point of view, out in the street with a bible. That's the point you have to achieve with design… But then that's not enough, because at that point, you have

not yet created something that other people, finally the end users, will be able to appreciate that belief in. And that you can only achieve by caring. You have to care. And we say seeing, meaning you have to look at things. I usually ask the people I work with: “Did you look at it? Did you really look at it? How long did you look at it? Under what light conditions? How far away were you from it? Did you come back a week later and look at it again? Was the telephone ringing, could you concentrate?”. And so on...
Unless you put that type of energy into it, thecustomer in the end will perhaps not want to lookat it or care so much himself. Now cars are very interesting because, as opposed to many other things in our lives, people like to collect them.
I mean there's a lot more people that collect fifty year old cars than collect fifty year old shoes.
Not that shoes are less interesting, but for some reason people like to collect cars. If you want to make a car that for fifty years will hold people's attention and excite them, and they will love it and be emotionally thrilled by it, you better put fifty years of love and care into it, or you aren't going to get fifty years out of it. So that phase requires an enormous amount of energy, and that's money. Money, and people. The challenge we have in our world is that people are losing patience with the speed with which we offer newness.
Now newness in itself is OK, but newness at the price of understanding, at the price of believing, at the price of caring, can lead us into some great difficulties.
In the end you have a product you didn't really understand, you didn't really believe in, or you didn't really care about.

**Q. What would be your ideal car concept?**
If you ask me what is my ideal car project, I have to ask you: To fulfil what someone has in their head? To fulfil what I think would be fun? To fulfill real need out there? Or to do a car that somehow has to put that all together and be called a BMW? I can say that the BMWs we've done, I really wouldn't have changed too much, actually. On the other hand there are vehicles I think the world needs. And I would love to see them. I am very sad that we are losing our tendency toward art in cars. There are very few cars out there today you can look at and say: “This is art”. But cars are art. The biggest piece of sculpture that people have to deal with. You know, many people think cars are made by machines. It isn't true. They are reproduced by machines, but they are made by hand. The process of making a car starts with sketches, and the sketches get turned into drawings, they get turned into a review process, like anything else, like in architecture. They take an awful lot of work... if you see our people working in our design center in Munich, they get tuned again and again. And then this all has to be made into something real by people with real stuff in their hands. In a way that hasn't really changed since the time of Michelangelo or the Egyptians! Basically things are made in about the same way. This is art! This is what it takes to make a vehicle. Carving, the same tools used for centuries and centuries.
If you look at our car model, you can see that it is a sculptural thing, done by hand, by eye, by love. Our model makers here have exceptional accuracy, about two or three tenths of a millimetre over a five meter car. And in the end it gets reproduced in steel, aluminium, plastic, every day, thousands, hundreds of thousands of pieces.
If you ask me about my vision for the future, I will answer it has to do with changing many of the contexts for what vehicles are in our world. Only then will we be able to change much that has to do with the actual product, with the way it's done and it's handled. At that point perhaps there would be a renewed possibility for this artistic life inherent in cars to once again blossom, and cars can once again be one of the dominant aesthetic factors in our lives.
I can't forget that we are part of a big industrial culture that is part of a social culture, and so on. And all these contexts that we live in define what this product is: how much it costs, how hard it is to get, how you use it, how long you keep it, what happens afterwards, how we make it, how we dispose of it, all these things are in a particular context. And if we can change those contexts, then we can change the relationships that establish how we do things, and when that gets changed then we can do some really different things.
So for instance, one of the problems we have is that today the software of a car and the hardware of a car are one thing. Now if you were to look at how computers evolve, that type of arrangement is called like a mainframe computer, you know, it just does one thing, it's a single purpose, dedicated computer like they made in the 1960s and the 1950s, for example ENIAC. There's a roomful of computer to calculate artillery things, that's all it could do, and then they got a little bit better, but not a whole lot. A huge computer in a bank needed to one thing, like payroll, or something like that. It couldn't do anything else. And then some time some geniuses figured out, if we have an operating system, we can separate the hardware from the software. The software is what it does, and the hardware is what it does it with. And now you have hardware, a laptop, and you can run thousands of programs through it. What it does, the software, it's fantastic. A great breakthrough.
Now a car, what it does, it's a sports car, it's a pick-up truck, it's a red thing in my parking lot, it's a wonderful loving emotion. And what it does it with is a motor, a chassis, four tires, etc. What it does and what it does it with, they are in one thing. If we change one we throw all the rest away. If we can change that context already we could do more different things, because we wouldn't always have to put one on top of the other. So that's one type of a contextual change. If you didn't buy your car but you subscribed to it, I'd get a different car in the summer than I would in the winter, why not? It's a different time of year and you different things. If that was our standard way of relating to cars the way we would build them to fulfil that function would be totally different too.So for me, for the people who participate at this design competition, I would ask: “What is this ‘thing’, may be not even a car, in this big wide world?”. Then you start to introduce the idea: “Must cities be what they are?”, “Must our highway network be what it is?”. Then you might be getting somewhere.

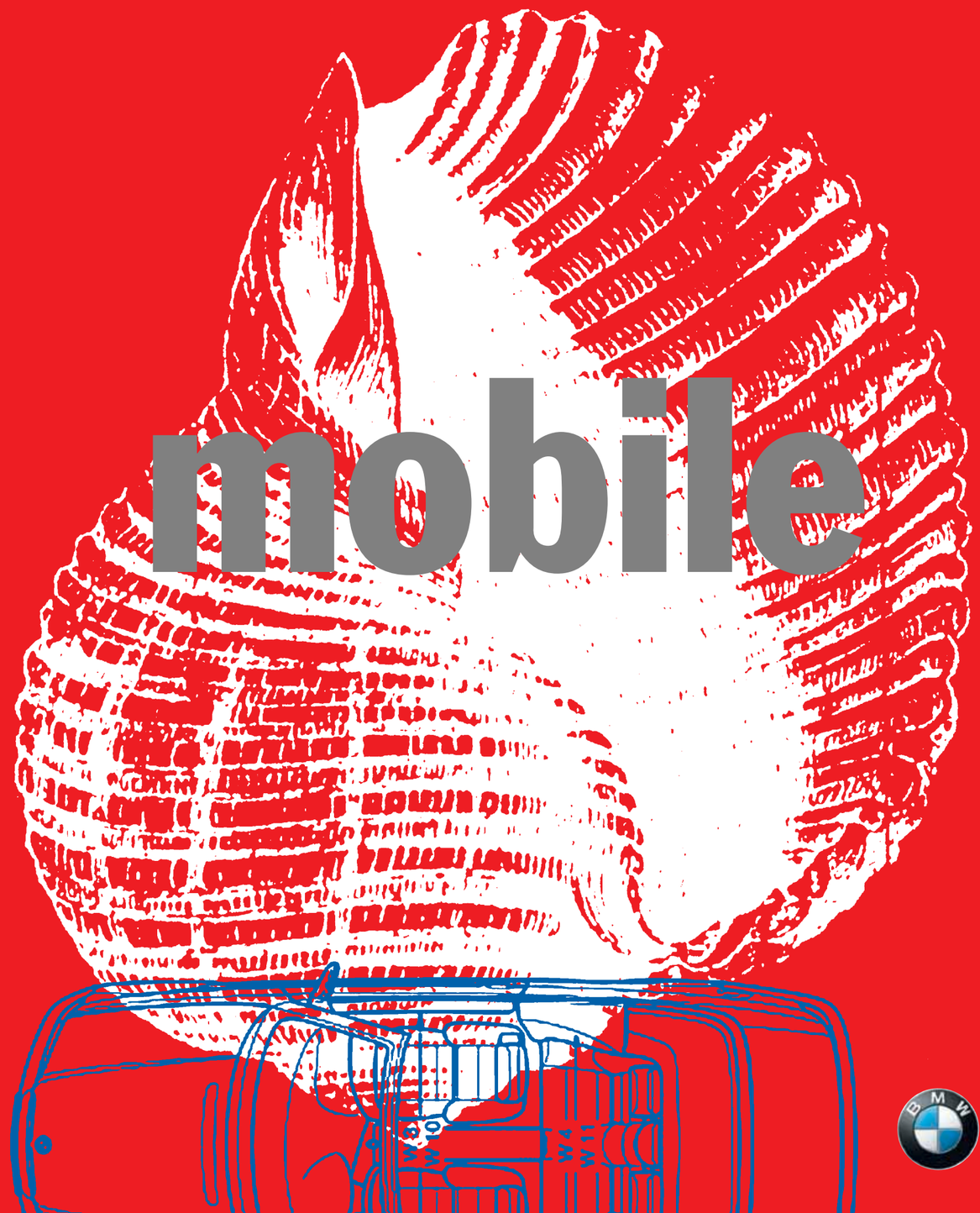
# dinamica dynamic

# dettagli details

# emozione emotion

# convinzione believing

domus



# mobile solutions

Insieme con BMW la rivista *domus* promuove un concorso aperto agli studenti di tutto il mondo. Siamo alla ricerca di idee innovative che mostrino nuovi modi di concepire l'automobile nel contesto dell'evoluzione della struttura urbana, sia dal punto di vista funzionale sia nell'affrontare la questione delle qualità emotive che pure cerchiamo nei veicoli che usiamo.

**TEMA DEL CONCORSO**

Il concorso è una sfida piena di aspettative alla ricerca di idee ai confini tra architettura, design e urbanistica.
Il premio consiste in uno stage di dodici mesi presso l'International Design Department BMW AG di Monaco di Baviera nel corso del quale il vincitore avrà la possibilità di sviluppare progetti futuri di BMW. Offriamo agli studenti l'occasione per gettare uno sguardo in avanti sulla mobilità e sul futuro delle nostre città. L'automobile, così come la conosciamo, è il prodotto di un particolare insieme di condizioni economiche, sociali e tecnologiche. Il progetto dell'automobile, così come lo conosciamo, è stato la risposta a queste condizioni.
Questo concorso intende esplorare nuove soluzioni, coraggiose e originali, al problema della mobilità in relazione a un contesto urbano in rapido cambiamento. Le proposte possono assumere la forma di un'automobile che cerca di rispondere a questo contesto in trasformazione, oppure prendere in considerazione il rapporto tra la mobilità individuale e la città.

In conjunction with BMW, *domus* magazine is promoting a competition, open to students of design worldwide. We are looking for innovative ideas that address new ways of conceptualising the car within the context of evolving urban infrastructure, in both rational functional terms, and also in ways that provide the emotional qualities we also look for in the vehicles we use.

**COMPETITION THEME**

This is a challenging but very rewarding competition that looks for ideas at the boundaries between architecture, design and urbanism. The prize is a twelve month internship at the BMW AG International Design Department in Munich during which the winner will have a change to develop the future projects of BMW. We are offering the chance for students to take a completely new look at the future of mobility, as well as of our cities. The car as we know it now is the product of a particular set of circumstances, economic, social, and technological. The design of the car as we know it, has responded to these circumstances. This competition is looking to explore bold and original new solutions to mobility within a fast changing urban context. Submissions could take the form a car that attempts to address this changing context, or they could look at the interaction between personal mobility, and the city.

**REGOLAMENTO DI GARA**

**Art. 1 — Chi lo promuove**
Editoriale Domus S.p.A. con sede a Rozzano (MI) in via Achille Grandi 5/7, attraverso la propria rivista *domus*, in collaborazione con BMW Italia S.p.A., via della Unione Europea 1, 20097, San Donato Milanese (MI), organizzano un concorso d'idee dal titolo:

**A KEY FOR MOBILE SOLUTIONS: NUOVE VISIONI PER IL DESIGN DELL'AUTOMOBILE. SVILUPPO DI CONCETTI RAZIONALI ED EMOZIONALI NEL DESIGN AUTOMOBILISTICO IN UN CONTESTO URBANO.**

**Art. 2 — A chi è rivolto**
Il concorso si rivolge agli studenti di tutto il mondo e ai laureati che abbiano superato l'esame di laurea da non più di 36 mesi.
Non è ammessa la partecipazione di gruppi di lavoro; i progetti dovranno essere individuali.

**Art. 3 — Chi viene premiato**
Viene premiata l'idea o il progetto più innovativo sul tema indicato.

**Art. 4 — Le modalità di partecipazione**
Ciascun partecipante potrà presentare un solo progetto.
Tale progetto dovrà essere inviato mediante corriere espresso entro il 10 novembre 2000. (farà fede il timbro di spedizione) al seguente indirizzo:

Rivista *domus*, concorso DOMUS – BMW
Via Achille Grandi, 5/7
20089 Rozzano (MI) - Italy

Per la presentazione del progetto sono ammessi più elaborati. Gli elaborati inviati dovranno tassativamente rispettare le seguenti caratteristiche:
- Disegni: formati UNI: A1 (594x841cm), A2 (420x594 cm), A3 (297x420 cm), massimo 10.
- Diapositive: 24x36 mm, massimo 10.
- Video: formato VHS, massimo 2 cassette.
- Modelli: massimo 5.

Insieme al progetto dovrà essere inviato il certificato di origine (il cui facsimile potrà essere richiesto alla redazione della testata oppure potrà essere scaricato dal sito Internet www.mydomus.com/domusbmw completato in ogni sua parte e un certificato rilasciato dall'Istituto scolastico attestante l'effettiva iscrizione all'anno di studio oppure l'avvenuta laurea o diploma e la relativa data di conseguimento.
I progetti privi di tutta o anche solo di parte della documentazione sopra indicata non saranno ritenuti validi per la partecipazione al concorso.
Al momento del suo arrivo presso la sede del concorso, ogni elaborato di progetto sarà reso anonimo e per la sua individuazione gli sarà assegnato un codice.
Nessun elaborato di progetto dovrà essere firmato o recare alcun segno distintivo.
Le lingue ufficiali del concorso saranno l'italiano e l'inglese.

**Art. 5 — La Giuria**
Tutti i progetti pervenuti saranno sottoposti a una prima selezione di coerenza all'oggetto del concorso e di aderenza alle formalità richieste. Tale selezione preliminare sarà effettuata dallo staff della rivista *domus*.
La Giuria finale del concorso sarà composta da Deyan Sudjic, presidente della giuria, Christopher E. Bangle responsabile del Centro Design di BMW AG, e da architetti e designers di fama internazionale nominati da Editoriale Domus S.p.A. e da BMW Italia S.p.A.
I progetti saranno esaminati in forma anonima e solo successivamente alla valutazione associati al nome del candidato.
La Giuria si riunirà presso la sede della rivista *domus*, a Milano, entro il 10 dicembre 2000.
La Giuria terrà un verbale del proprio operato e il suo giudizio sarà insindacabile.

**Art. 6 — I risultati e la loro pubblicazione**
Il vincitore sarà informato mediante telegramma, lettera raccomandata o analoga comunicazione *ad personam* e il suo nome sarà reso pubblico durante la conferenza stampa indetta per l'occasione.
Il concorso verrà considerato concluso con il conferimento del premio.
Il progetto vincitore e una selezione degli altri progetti saranno pubblicati in un servizio che apparirà su un numero della rivista domus.

**Art. 7 — Il premio**
Il primo classificato otterrà, nel rispetto delle normative sul lavoro e sul soggiorno di lavoro di cittadini stranieri in Germania, il seguente premio:
uno stage di dodici mesi presso l'International Design Department BMW AG di Monaco di Baviera. L'ospitalità per il periodo di durata dello stage sarà a cura di BMW AG.

**Art. 8 — La proprietà intellettuale**
Gli autori degli elaborati resteranno gli unici proprietari dei diritti di proprietà intellettuale relativi ai materiali da essi realizzati. Gli autori, aderendo al concorso, autorizzano Editoriale Domus S.p.A. e BMW Italia S.p.A. – senza che nulla sia dovuto – a esporre gli elaborati durante mostre e manifestazioni connesse alla comunicazione del concorso, a utilizzare gli elaborati in ogni pubblicazione che gli organizzatori riterranno necessaria e/o opportuna e a utilizzarli a fini pubblicitari e/o sul canale Internet.

**Art. 9 — La restituzione degli elaborati**
Gli elaborati, con esclusione del vincitore del concorso, saranno restituiti agli autori entro 24 mesi dalla data di chiusura del concorso a spese del concorrente.

**Art. 10 — La tutela dei Dati Personali**
I dati personali forniti insieme alla partecipazione saranno trattati da Editoriale Domus e BMW Italia S.p.A. al solo fine di consentire l'analisi e la valutazione dei progetti. Essi potranno essere comunicati a terzi fornitori solo per finalità strettamente connesse e diffusi in occasione della pubblicazione di cui al precedente punto 8.
Ai sensi della Legge 675/96 (Tutela delle persone e di altri soggetti rispetto al trattamento dei dati personali) viene richiesto esplicito consenso ai partecipanti affinché i loro dati personali possano essere elaborati: detto consenso è facoltativo ma necessario ai fini della partecipazione al concorso.

**Art. 11 — La legge competente**
Il concorso sarà regolato dalle norme della legge italiana e per ogni controversia che dovesse sorgere sullo svolgimento del concorso sarà competente il Foro di Milano.

**Art. 12 — Come avere maggiori informazioni**
Ulteriori indicazioni e consigli su come preparare il materiale da inviare sono disponibili al sito Internet www.mydomus.com/domusbmw oppure alla casella di posta elettronica: domusbmw@edidomus.it

# a key for future

Design Giuseppe Basile

**COMPETITION REGULATIONS**

**Art. 1 — The organizers**
Editoriale Domus S.p.A., via Achille Grandi 5/7, Rozzano (MI), Italy, is organizing a competition in collaboration with BMW Italia S.p.A., via della Unione Europea 1, 20097, San Donato Milanese (MI), Italy.
It is to take place through *domus* magazine and is titled:

**A KEY FOR MOBILE SOLUTIONS: NEW VISIONS FOR CAR DESIGN DEVELOPMENT OF RATIONAL AND EMOTIONAL CONCEPTS IN CAR DESIGN IN AN URBAN CONTEXT.**

**Art. 2 — Who it is intended for**
The competition is intended for students worldwide and graduates who have received their degree not more than 36 (thirty-six) months ago.
All projects must be the work of individuals; group work is not accepted.

**Art. 3 — Who receives the award**
The most innovative idea or design on the above-mentioned theme obtains the prize.

**Art. 4 — How to participate**
Each entrant can submit only one design.
Said design has to be sent by overnight courier no later than November 10, 2000 to the following address (the shipping date will prove that this condition has been met):

*domus* magazine
DOMUS - BMW competition
Via Achille Grandi, 5/7
20089 Rozzano (MI) - Italy

Various material will be admitted to present the design. The submissions shall absolutely comply with the following characteristics:
- Drawings: Format UNI: A1 (594x841cm), A2 (420x594 cm), A3 (297x420 cm), up to 10.
- Slides: 24x36 mm, up to 10.
- Videos: VHS format, up to 2 cassettes.
- Models: Up to 5.

The certificate of origin shall be sent together with the design;
(a facsimile is available from the journal's offices or it can be downloaded from this Web site: www.mydomus.com/domusbmw ).
Said certificate shall be completed in full.
In addition, a certificate from the school showing that the participant really is registered for the year or that he or she has graduated; in the latter case, the graduation date will be specified.
If all or part of the above-mentioned documents are missing, the submissions will not be accepted for the competition.
When the designs arrive at the competition's headquarters, each section will be made anonymous; it will be assigned an identifying code.
None of the design's elements shall be signed or bear any distinctive mark.
The competition's official languages will be Italian and English.

**Art. 5 — The jury**
All the submissions received will be subjected to an initial selection to verify that they are coherent with the competition's purpose and comply with the regulations.
Said preliminary selection will be carried out by the staff of *domus* magazine.
The competition's final jury will comprise Deyan Sudjic, the Jury Chairman, Christopher E. Bangle, director of the BMW AG Design Center, plus architects and designers of international stature nominated by Editoriale Domus S.p.A. and BMW Italia S.p.A.
The designs will be examined anonymously; the competitor's name will only be revealed after the appraisal.
The jury will meet at the Milan headquarters of *domus* magazine by December 10, 2000.
The jury will keep a written record of its meetings and its opinion is unappealable.

**Art. 6 — The results and their publication**
The winner will be informed by telegram, registered mail or similar personal means; in addition, his or her name will be made public at the press conference called for the occasion.
The competition will be considered terminated when the prize has been awarded; the winning design and some of the other submissions will appear in an article in one issue of *domus*.

**Art. 7 — The award**
First prize will consist in, while observing the regulations concerning foreigners working and residing in Germany, the following:
a twelve-month internship at BMW AG's Munich International Design Department. Accomodation and living expenses during the period of the intership will be provided for by BMW AG.

**Art. 8 — Intellectual property**
The authors of the submissions will retain the sole intellectual property rights for the material created by them. By taking part in the competition, they authorize Editoriale Domus S.p.A. and BMW Italia S.p.A. – without recompense – to display the designs during exhibitions and events regarding the communication of the competition. Moreover, the
submitted designs can be utilized in any publication the organizers feel necessary and/or opportune, including for advertising purposes as well as all Internet publication.

**Art. 9 — Returning the submitted material**
Except for the competition winner, the material will be returned to the authors within 24 months of the conclusion of the competition at the expense of the contestants.

**Art. 10 — Safeguarding privacy**
The personal information supplied at the time of submission will be handled by Editoriale Domus S.p.A. and BMW Italia S.p.A. only in order to permit the analysis and evaluation of the designs.
They can only be communicated to third parties for closely related purposes and disseminated during the publication specified in Art. 8 above.
In accordance with Law 675/96 (Safeguarding People and Other Subjects in the Processing of Personal Data), the participants will be explicitly requested to allow their personal information to be processed. Said permission is optional, yet it is needed in order to take part in the competition.

**Art. 11 — Competent law**
The competition will be governed by Italian law. For any controversy that should arise concerning the carrying out of the competition the Milan Court will be competent.

**Art. 12 — Obtaining more information**
Further information and advice on preparing the material to be sent can be found at the Web site www.mydomus.com/domusbmw or the following e-mail address: domusbmw@edidomus.it

Alfred Berger è nato a Salisburgo nel 1961. Ha studiato a Vienna alla Akademie der bildenden Künste. È stato assisting professor di Timo Penttilä (col quale ha lavorato fra il 1992 e il 1994) e di Massimiliano Fuksas presso la Akademie der bildenden Künste di Vienna. Ha fondato lo studio Berger+Parkkinen a Helsinki con Tiina Parkkinen: nata nel 1965 a Vienna dove si laurea alla Akademie der bildenden Künste con il professor Timo Penttilä. Fa parte dell'Ordine degli architetti finlandesi dal 1994. Fra le opere dello studio: Ice Stadium a Vienna, (1995); l'allestimento della mostra "Norden" alla Kunsthalle di Vienna (2000).

*Alfred Berger was born in Salzburg in 1961. He studied in Vienna at the Akademie der bildenden Künste. He was assisting professor to Timo Penttilä (with whom he worked between 1992 and 1994) and to Massimiliano Fuksas at the Akademie der bildenden Künste in Vienna. He founded in Helsinki the Berger+Parkkinen partnership with Tiina Parkkinen, who was born in 1965 in Vienna where she studied under professor Timo Penttilä. She is member of the Order of Finnish architects since 1994. Berger+Parkkinen partnership's projects: the Ice Stadium, Vienna, (1995); exhibition "Norden" in the Kunsthalle, Vienna (2000).*

**Berger+Parkkinen**

Carlos Ferrater è nato a Barcellona nel 1944; si è laureato alla Scuola di Architettura di Barcellona nel 1971, anno in cui apre a Barcellona uno studio di architettura. Insegna presso diverse università dove tiene anche cicli di conferenze e seminari. Tra le sue opere si ricordano: l'Hotel Rey Juan Carlos I a Barcellona, una scuola a Loret de Mar, un edificio residenziale lungo il Paseo de Gracia a Barcellona. Ha ricevuto diversi premi, fra i quali: Finalist Mies van der Rohe Award nel 1992 per lo Yacht Club Estartit, il premio del Collegio degli Architetti della Comunità Valenciana nel 1994-95 per l'edificio del quartiere generale dell'Impiva a Castellòn.
Jose Luis Canosa Magret, nato a Barcellona nel 1940, si è laureato nel 1968 presso la Escuela Superior de Arquitectura di Barcellona, nello stesso anno apre il suo studio di architettura.
Bet Figueras Ponsa, nata a Barcellona nel 1957, ha studiato architettura del paesaggio a Berkeley, Washington e Edimburgo. Insegna presso la Escuela Técnica Superior de Arquitectura di Barcellona dal 1983.

*Carlos Ferrater was born in Barcelona in 1944; he graduated at the Architectural School of Barcelona in 1971, when he opened his own architectural office in Barcelona. He teaches at several universities. He has entered various national and international architecture and town-planning competitions. Among his works may be mentioned: the Rey Juan Carlos I Hotel in Barcelona, a school at Loret de Mar, a residential building in Paseo de Gracia in Barcelona. He has received a number of prizes, including: the Mies van der Rohe Finalist Award in 1992 for the Estartit Yacht Club, the prize from the College of Architects of the Valencia Community in 1994-95 for the Impiva headquarters at Castellòn. Jose Luis Canosa Magret, born in Barcelona in 1940, graduated in 1968 at the Escuela Superior de Arquitectura in Barcelona, and in the same year started his own architectural practice. Bet Figueras Ponsa, born in Barcelona in 1957, studied landscape architecture at Berkeley, Washington and Edinburgh. She has taught at the Escuela Técnica Superior de Arquitectura in Barcelona since 1983.*

**Ferrater/Canosa/Figueras**

Nato nel 1964 a Barcellona, in questa città e a Milano si è formato come designer industriale e di interni e ha collaborato con importanti studi di progettazione europei. Dal 1994 – parallelamente a un'attività periodica di consulente di design a Seul – lavora a Berlino dove ha elaborato un nuovo modo di intendere la cultura del design del prodotto. Nel 1997 ha esposto i propri lavori presso la Galleria $H_20$ e La Sala Vinçon di Barcellona; lavori che sono caratterizzati dalla ricerca di nuovi sistemi di prodotto, dall'introduzione del design nel settore del cibo e della gastronomia e dalla presentazione attraverso dimostrazioni e performance. Attualmente lavora fra Barcellona e Berlino per aziende come Camper, Cosmic, Authentics, Alessi e Droog Design.

*Born in Barcelona in 1964, was formed in Barcelona and Milan as an interior and industrial designer, he has collaborated with renowned European studios. Since 1994 and coinciding with stages as designer advisor in Seoul, elaborated in Berlin a new way to understand the culture of products. In 1997 showed his work in $H_20$ Gallery and in La Sala Vinçon in Barcelona. Work that characterises on the search of new products systems, the introduction of design in food ambits and the presentation through the performanc. Actually he is working between Barcelona and Berlin for companies such Camper, Cosmic, Authentics, Alessi and Droog Design.*

**Martí Guixé**

Fondatore della rivista *Adbuster*. Nasce a Tallinn, in Estonia, durante la seconda guerra mondiale. Trasferitosi negli anni dell'infanzia in Australia, si laurea in matematica presso l'Università di Adelaide. Come primo lavoro si occupa, per il Ministero della Difesa australiano, di simulazioni al computer di azioni di guerra nell'Oceano Pacifico. Durante un viaggio in nave, la cui destinazione era l'Europa, fa scalo a Yokohama; il Giappone lo colpisce al punto da interrompere il viaggio per stabilirsi a Tokyo, dove fonda una società di ricerche di mercato. Nel 1970 emigra in Canada; a Vancouver si dedica alla cinematografia, produce vari documentari e cortometraggi, che si aggiudicano svariati premi internazionali. Nel 1989 realizzò un filmato sull'estinzione delle antiche foreste nelle regioni del nord-ovest del Pacifico che nessuna stazione televisiva fu disposta a trasmettere. Da allora si dedica alla battaglia per i dirittti umani nell'era dell'informazione (comunicare, ricevere, diffondere idee e informazioni in modo democratico) .

*Founder of the magazine* Adbuster. *He was born in Tallinn, Estonia, during the Second World War. Having moved during his childhood to Australia, he graduated in mathematics at Adelaide University. His first job was with the Australian Ministry of Defence, doing computer simulations of war in the Pacific Ocean. On a sea voyage to Europe, he stopped in Yokohama and was so struck by Japan that he left the ship and settled in Tokyo. There he founded a market research bureau. In 1970 he emigrated to Canada. In Vancouver he turned his attention to cinematography, producing various documentaries and short films, which were awarded numerous international prizes. In 1989 he made a documentary film on the extinction of ancient forests in the North-West Pacific regions, which no television station was prepared to broadcast. Since then he has devoted himself to the battle for human rights in the age of information science (democratically communicating, receiving and circulating ideas and data).*

**Kalle Lasn**

Nato nel 1955 in Islanda, ha studiato architettura presso la Danish State School of Architecture di Aarhus, dove si laurea nel 1982. Con una borsa di studio del governo giapponese, prosegue l'*iter* didattico fra 1983 e 1985 a Tokyo, dove diventa partner dello studio Takefumi Aida. Nel 1986 ritorna in Islanda dove fonda il suo studio a Reykjavík. Tra i suoi lavori si ricordano: un prototipo di casa-pompa per geiser (1995), lo Sport Club Próttur a Reykjavík (concorso, primo premio, 1997-99); si è inoltre occupato di case unifamiliari e di molte sistemazioni d'interni. Ha ottenuto diversi riconoscimenti in Islanda e all'estero classificandosi in molti concorsi. Il suo lavoro è stato presentato in varie mostre nei Paesi scandinavi, in Inghilterra e Italia.

*Born in 1955 in Iceland, he studied architecture at the Danish State School of Architecture at Aarhus, where he graduated in 1982. On a scholarship of the Japanese Government, he continued his education between 1983 and 1985 in Tokyo, where he became a partner with Takefumi Aida. In 1986 he returned to Iceland where he started his own practice in Reykjavik. Among his works should be mentioned: a prototype for a geyser house-pump (1995) and the Próttur Sport Club in Reykjavik (competition, first prize, 1997-99); he has also done numerous residences and interior design projects. He has won several honours in Iceland and abroad and been mentioned in many competitions. His work has been shown in various exhibitions in the Scandinavian Countries, in Britain and Italy.*

**Pálmar Kristmundsson**





Lars Frank Nielsen (Esbjerg, 1951) e Kim Herforth Nielsen (Soenderborg, 1954), danesi, hanno studiato presso la School of Architecture di Aarhus, dove si sono laureati nel 1978 e nel 1981. Dopo alcune esperienze in diversi studi d'architettura hanno fondato nel 1986 Nielsen, Nielsen & Nielsen. Lo studio, cresciuto notevolmente in un solo decennio, si occupa di design e di architettura. Fra i loro progetti più importanti si ricordano: il Politecnico di Dalum (concorso, 1993); il Glassmuseum a Ebeltoft (concorso, 1995); l'Oceanarium a Hirtshals (concorso, 1996).
La loro opera è stata presentata in varie mostre personali e collettive; nel 1996 hanno partecipato alla Biennale di Venezia e nel 1999 alla Biennale Internazionale di Architettura a San Paolo, Brasile. Nel 1999 l'Accademia d'Architettura danese ha loro conferito il premio Eckersberg.

*Lars Frank Nielsen (Esbjerg, 1951) and Kim Herforth Nielsen (Soenderborg, 1954), Danish, studied at the Aarhus School of Architecture, where they graduated in 1978 and in 1981. After various experiences with different architectural firms, they founded Nielsen, Nielsen & Nielsen in 1986. Their practice has grown considerably in only a decade, and now deals with design and architecture projects. Among their works should be mentioned: the Dalum Polytechnic (competition, 1993), the Glassmuseum at Ebeltoft (competition, 1995), and the Oceanarium at Hirtshals (competition, 1996). Their work has been presented in various solo and group shows; in 1996 they participated in the Venice Biennale and in 1999 in the International Architecture Biennial in Sao Paolo, Brazil. In 1999 the Danish Academy of Architecture awarded them the Eckersberg prize.*

**Nielsen, Nielsen & Nielsen**

Team di progettazione fondato alla fine del 1999 da alcuni designer che lavorano per IDEO, Lunar Design e Zoe Design. I fondatori sono: Fadhly Bey – indonesiano nato in Svizzera; Nicolas Denhez – francese; Markus Diebel, Roman Gebhard e Rico Zörkendörfer – tedeschi; Pierre-Yves Dubois – svizzero; Pontus Wahlgren – svedese; Tadeo Toulis – americano. Tutti i partecipanti si sono laureati presso l'Art Center College of Design Pasadena/Europe a eccezione di Tadeo Toulis (laureato al Pratt Institute, Brooklyn, New York). L'età dei componenti del gruppo oscilla fra i venticinque e i trentacinque anni. *Dialogs* è la loro prima installazione, ma molti di loro hanno già vinto vari premi sia negli Stati Uniti, sia in Europa; fra questi IF Design Award/Hannover e l'Industrial Design Society of America's IDEA Award.

*The team was formed in the fall of 1999 by industrial designers working for IDEO, Lunar Design and Zoe Design. The founding members are: Fadhly Bey – Indonesian born in Switzerland; Nicolas Denhez – French; Markus Diebel, Roman Gebhard, and Rico Zörkendörfer – German; Pierre-Yves Dubois – Swiss; Pontus Wahlgren – Swedish; Tadeo Toulis – American. All the members with the exception of Tadeo Toulis (graduate of Pratt Institute, Brooklyn, New York) are graduates of Art Center College of Design Pasadena/Europe. The ages of the members range from 25-35. While* Dialogs *is the group's first installation, the individual members have been awarded several design awards both in the United States and Europe, including the IF Design Award/Hannover and the Industrial Design Society of America's IDEA Award.*

**DesignRAW**

Denise Scott Brown nasce in Zambia nel 1931. Nel 1955 si laurea all'Architectural Association di Londra; prosegue gli studi a Philadelphia presso l'University of Pennsylvania. Ha insegnato presso le Facoltà di architettura di Harvard, Yale, Princeton, Santa Barbara, UCLA e Berkeley. Dei suoi saggi e libri segnaliamo il celebre *Learning from Las Vegas* (1972) scritto insieme a Robert Venturi e Steven Izenour, e *Urban Concepts* (1990).
Robert Venturi nasce a Philadelphia nel 1925, si laurea alla Princeton University nel 1950. Fino al 1958 lavora negli studi di Eero Saarinen e Louis Kahn. Nel 1958 apre il suo studio a Philadelphia, dal 1964 in società con John Rauch e dal 1967 con Denise Scott Brown. Nel 1966 pubblica *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nel 1991 gli viene conferito il Pritzker Architecture Prize. Tra le opere dello studio si ricordano: Oberlin College (Ohio, 1976); Orchestra Hall (Philadelphia, 1987); Art Museum (Seattle, 1992). In corso di progettazione: il Frist Campus Center alla princeton University e il Life Sciences Institute all'Università del Michigan.

*Denise Scott Brown was born in Zambia in 1931. She graduated at the Architectural Association in London in 1955, and carried on her studies in Philadelphia at the University of Pennsylvania. She has taught at Harvard, Yale, Princeton, Santa Barbara, UCLA and Berkeley. She has published innumerable essays and books, the most famous of which being* Learning from Las Vegas *(1972) with Robert Venturi and Steven Izenour, and* Urban Concepts *(1991). Robert Venturi, born in Philadelphia in 1925, graduated at Princeton University in 1950. Until 1958 he worked in the firms of Eero Saarinen and Louis Kahn. 1958 he opened his personal practice in Philadelphia, from 1964 in partnership with John Rauch and from 1967 also with Denise Scott Brown. In 1966 he published* Complexity and Contradiction in Architecture. *In 1991 he was awarded the Pritzker Architecture Prize. Theirs memorable schemes include: Oberlin College (Ohio, 1976); Orchestra Hall (Philadelphia, 1987); Art Museum (Seattle, 1992). Ongoing projects: the Frist Campus Center at Princeton University and the Life Sciences Institute at the University of Michigan.*

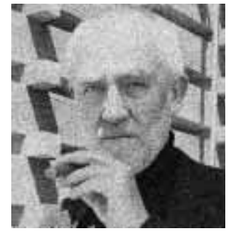
**Venturi/Scott Brown**

Nasce a Skövde in Svezia, nel 1951; si laurea in architettura all'università di Göteborg nel 1975. Dopo un periodo di apprendistato presso lo studio Olivegrens nel 1977 fonda il suo studio con sedi a Göteborg e a Stoccolma. Delle sue opere si ricordano: un complesso scolastico-centro culturale a Nödinge (1993-95); un centro di ricerca a Boston (1996-99), la sistemazione della piazza di St James a Londra (1998-99). In corso di realizzazione: un centro scientifico e l'acquario di Göteborg, la Scandinavian Tower (edificio polifunzionale) a Malmö. Direttore del dipartimento di Architettura dell'Università di Tecnologia di Göteborg, è membro della Royal Academy of Fine Arts e direttore del Museo d'Architettura di Stoccolma.

*He was born in Skövde, Sweden, in 1951 and graduated in architecture at Gothenburg University in 1975. After a period of apprenticeship with the firm of Olivegrens he set up his own office in 1977 at Gothenburg and Stockholm. Among his works may be mentioned: a school and cultural centre at Nödinge (1993-95), a research centre in Boston (1996-99), St James square, London (1998-99). Under construction: a scientific centre and the aquarium in Gothenburg and the Scandinavian Tower (a multifunctional building) in Malmö. He is chairman of the Architectural Section of the University of Technology in Gothenburg, member of the Royal Academy of Fine Arts and director of the Architectural Museum of Stockholm.*

**Gert Wingårdh**

Nasce a Basilea nel 1943. Nel 1958 inizia l'apprendistato di carpentiere. Nel 1966 segue i corsi di Architecture and Interior Design del Pratt Institute di New York. Del 1968 sono i primi progetti di riqualificazione edilizia. Nel 1979 apre uno studio a Haldenstein, Cantone dei Grigioni. Nel 1988 è guest professor presso il Southern California Institute of Architecture, Santa Monica. Nel 1989 viene insignito della Heinrich Tessenow Medaille a Hannover. Nel 1992 vince il premio per nuove architetture nelle Alpi, istituito da Sexten-Kultur. Nel 1999 vince il primo premio Mies van der Rohe a Barcellona. Fra le sue opere si ricordano: le strutture di protezione degli scavi romani a Coira (1986); la cappella Sogn Benedetg a Sumvitg (1988); il complesso termale a Vals, Svizzera (1996); la Kunsthaus di Bregenz, Austria (1997). In corso d'opera: il centro di documentazione "Topographie des Terrors" a Berlino e il Museo Diocesano di Colonia.



*He was born in Basle in 1943. In 1958 he became an apprenticed carpenter. In 1966 he attended the Architecture and Interior Design course at the Pratt Institute, New York. His first restoration projects date from 1968. In 1979 he opened his own firm at Haldenstein (Graubünden). In 1988 he was guest professor at the SCI of Architecture, Santa Monica. In 1989 he was awarded the Heinrich Tessenow Medal in Hannover. In 1992 he won the prize, instituted by Sexten-Kultur, for new architecture in the Alps. In 1999 he won Mies van der Rohe Award in Barcelona. Some projects: the protection structures over the Roman excavations at Chur (1986); the Sogn Benedetg chapel at Sumvitg (1988); thermal bath in Vals, Switzerland (1996); the Kunsthaus, Bregenz, Austria (1997). Under construction: Documentation centre "Topographie des Terrors", Berlin and the Diocesan Museum, Koln.*

**Peter Zumthor**

**Domus Academy è nata nel 1983 come scuola post-universitaria e laboratorio culturale attorno all'esperienza del design e della moda italiani. Il più tradizionalmente prestigioso tra i percorsi formativi di Domus Academy è il Corso di Master. Concepito per lo sviluppo di particolari professionalità creative negli ambiti più avanzati del progetto, il corso approda al conferimento di un diploma di Master, riconosciuto a livello internazionale, ed è una realtà che ha le sue radici in Italia ma opera in una prospettiva internazionale per arricchire, diffondere e aggiornare la cultura del progetto. Così facendo Domus Academy è un reale punto di confluenza fra le culture del Design, della Moda e del Management.**

***Domus Academy was established in 1983 as a postgraduate school and cultural workshop dealing with Italian design and fashion experience. The traditionally most prestigious of the Domus Academy training courses is the Master. Conceived for the development of special creative professional qualifications in the most advanced areas of design, the course concludes with the conferment of a Master diploma, recognized internationally. The course has its roots in Italy, but operates in an international perspective to enrich, spread and update design culture. In this respect Domus Academy constitutes an invaluable point of confluence between the cultures of Design, Fashion and Management.***

## La copertina *The Cover*

**Docenti *Teachers***
**Daniel del Saz, Mario Trimarchi**

**Camaversalità**
***Chameversatility***
**Sgarlata Gioviano - Italia *Italy***
**Aoyama Takahiro - Giappone *Japan***

Il progetto prevede la sua realizzazione in più varianti di colore.
*The design can be produced in a variety of colours.*

### Gruppo di lavoro *Work team* (1

**Docenti *Teachers***
Dante Donegani, Giovanni Lauda

**Progetti selezionati *Selected projects***
La Linguetta *The Flap*
Mototani Takashi - Giappone *Japan*
Takahashi Mirei Takashi - Giappone *Japan*

Etichetta *Label*
Evrensel Damla - Turchia *Turkey*
Shakked Paz - Israele *Israel*

### Gruppo di lavoro *Work team* (2

**Docenti *Teachers***
Daniel del Saz, Mario Trimarchi

**Progetti selezionati *Selected projects***
Paste nere *Black Pastas*
Choi Won-Jin - Corea *Korea*

Raggio x *X-ray*
Chaba Racheli - Israele *Israel*
Monani Daval - India *India*

### Gruppo di lavoro *Work team* (3

**Docenti *Teachers***
Giulio Ceppi, Antonio Petrillo

**Progetti selezionati *Selected projects***
Il più profondo è la pelle - P. Valéry
*The Deepest is the Skin - P. Valéry*
Acone Paolo - Italia *Italy*
Perella Yves - Italia *Italy*

Sguardo *Look*
Cloroformio Leonardo - Italia *Italy*
Pendini Stefano - Italia *Italy*

### Gruppo di lavoro *Work team* (4

**Docenti *Teachers***
Giacomo Giannini, Giovanni Levanti

**Progetti selezionati *Selected projects***
Percorso Spirituale *Spiritual Journey*
Sipos Rázvan Cornel - Romania *Romania*

Carne umana (Uomo-Scatola-Vuoto!)
*Human Meat (Man-Can-Empty!)*
Toulemonde Diane - Francia *France*

**Docenti *Teachers*:**
Dante Donegani, Giovanni Lauda

Toccami *Touch Me*
Erica Paracchini - Italia *Italy*

Copertina vincitrice del concorso interno indetto da Domus Academy. La copertina interattiva, i cui contenuti si scoprono con il calore delle dita, prevede l'uso di una speciale vernice termoreagente. I tempi tecnici di realizzazione non ne hanno consentito la pubblicazione.

*The winning cover design for the internal competition held by Domus Academy. It is interactive and its contents are revealed by the heat of the reader's fingers. The cover requires a special thermoreactive varnish. For technical reasons it was not possible to publish it in time for this issue.*

Scuola *School:*
Domus Academy, Milano *Milan*

Corso di Master in Design 2000
*MA in Design 2000*

Direttore *Director:*
Dante Donegani

Coordinatore *Coordinator:*
Luca Buttafava

Finito di stampare il *Printed on* 22.06.00

Aermec. Il clima giusto, sempre.
Design esclusivo e dimensioni contenute.
Cupido è il climatizzatore pensato da Aermec
per i gusti europei e può essere montato
sia a parete che a soffitto o sottofinestra.
Con facilità e con notevole risparmio energetico
garantisce tutto l'anno il clima migliore
inserendosi perfettamente in ogni ambiente.
AIR CONDITIONING
AERMEC
N.verde 800-843085
www.aermec.com
Le agenzie di vendita Aermec e i Servizi di Assistenza Tecnica Aermec sono negli elenchi telefonici dei capoluoghi di provincia - vedi "Aermec" - e nelle Pagine Gialle alla voce "Condizionatori d'aria - Commercio".